CAMPAÑAS TEATRALES

OBRAS DEL MISMO AUTOR

Romancero de la guerra de África (décimacuarta edición).

El libro de María.

Las cuatro estaciones (poesías).

El libro azul (cuentos y novelitas).

Lazos de amor y amistad (comedia).

El laurel de los laureados (loa).

Cartas trascendentales (comedia).

Razón de Estado (comedia).

Agustina de Aragón (episodio dramático).

El ciego de Buenavista (romancero satírico), segunda edición.

Cosas de la vida (cuentos y novelas), segunda edición.

EDUARDO BUSTILLO

Campañas Teatrales

(Crítica dramática)

Obras de Echegaray, Sellés, Pérez Galdós, Feliú y Codina, Dicenta, Palencia, Cavestany, Guimerá, Blasco y Benavente.

MADRID
TIPOGRÁFICO «SUCESORES DE RIVADENEYRA»
IMPRESORES DE LA REAL CASA
Paseo de San Vicente, 20.

1901

Al Sr. D. Antonio Garrido

Al que, en su atención constante á *La Ilustración Española y Americana*, ha visto con cariñoso interés las breves satisfacciones y las grandes contrariedades que ha encontrado en su larga tarea el cronista y crítico dramático,

Dedica estos ligeros estudios su buen amigo y agradecido compañero,

Eduardo Bustillo.

de Octubre de 1900.

INTRODUCCIÓN

I

UN POCO DE HISTORIA

Con la campaña teatral de 1892-93 dió principio mi tarea en las columnas de *La Ilustración Española y Americana*. Contra la costumbre más generalizada, renuncié á principiar mis estudios con una profesión de fe de ideas acerca del arte dramático, porque ellas habían de tener exposición y natural desarrollo á medida que las obras de distintos géneros fuesen ofreciéndose á mi imparcial examen.

Preferí empezar con unos ligeros apuntes históricos de nuestro teatro contemporáneo, desde los solemnes momentos de la transformación política que trajo el triunfo de la revolución de 1868, precedida muy de cerca por una dolorosa, irreparable pérdida para el arte, con la muerte de Julián Romea, uno de los más grandes artistas escénicos que yo he conocido, fundador de la verdadera y pura escuela realista en España.

La feliz transformación política realizada en nuestra patria en el primer tercio del siglo XIX trajo consigo aquella brillante regeneración de nuestra dramática, señalada con el portentoso aliento romántico de los tres grandes ingenios que crearon *Don Álvaro*, *El Trovador* y *Los amantes de Teruel*.

La revolución política del 68 no se acompañó de revolución ni evolución alguna en el teatro. Autores muy celebrados se redujeron á escribir obrillas de *circunstancias* de escaso interés para el arte, y tal cual obra en que se buscaba el escenario como terreno, impropio cuanto escandaloso, en que la lucha de ideas políticas se renovase con daño del arte y en desprestigio de las mismas libertades conquistadas.

Pero, después como antes de la revolución, el lamento del doloroso pesimismo se repetía: «El teatro decae»; «el teatro agoniza», y todavía más: «el teatro ha muerto».

Decadente, sí, muchas veces ha aparecido nuestra musa dramática. Pero morir no, no puede morir lo que nació tan robusto y fuerte en manos de Lope, y en las de Calderón tuvo tan soberano engrandecimiento.

La pobre musa ha sufrido largos años el abandono de la fe de todos los elementos que están llamados á servirla y enaltecerla.

Hoy, como ayer, no nos dejamos de círculos viciosos y de mutuas inculpaciones. El autor *echa el muerto* al actor, éste á aquél, ambos al público, y el público á poetas y artistas: pugilato, ahora como entonces, parecido á aquel otro que promovió en el camaranchón de la Venta la exaltada fantasía del Hidalgo Manchego.

El dominio, más ó menos largo, del capricho ó

la extravagancia del gusto público, no nace del público solamente, sino también del desfallecimiento, del abandono de los verdaderos poetas y artistas que á formar y sostener la pureza del buen gusto están obligados.

Antes y después de 1868 eran los *Bufos* el monstruo espantable que acobardaba á los soldados del arte legítimo. Después vino á empequeñecer su ánimo el entronizamiento del *género chico* del teatro *por horas.*

Nadie vino á matar á los *Bufos.* Se murieron ellos solos, faltos de la sangre con que nacieron, de la fuerza de ingenio y arte musical que necesitaba para sostener su vida el extravagante género exótico.

No, no faltó el favor del público á los *Bufos,* cultivados con gratitud por su importador en España y adoptados con tanta timidez como codicia por el fundador de la zarzuela española. Pero al fin tuvieron lenta agonía en brazos de las insulsas *Georgianas,* junto á los débiles muros del *Castillo de Totó* y entre las majaderías insustanciales de *Chilperico,* en que Hervé, músico y libretista en una pieza, parecía empeñado en echar al suelo la intencionada labor de Offenbach y sus agudos colaboradores.

Tampoco el otro *monstruo espantable,* el *género chico* (el cómico-lírico), morirá por voluntad del público, que en su gran mayoría no tiene más capricho que necesidad de los teatros *por horas,* de las que elige las que convienen á su modo de vivir y hasta á sus recursos, que no le permiten pensar á los grandes teatros, á los que, sin embargo, acude siempre cuando le llaman la fuerza y la valentía de un gran ingenio.

Pero ese *género chico* viene cada vez más *á me-*

nos. También está llamado *á morirse;* pero de la misma enfermedad con que nació, de *anemia*, de pobreza del ingenio, de monotonía del procedimiento, de falta de arte, de exceso de codicia de la industria.

De cada cien obrillas, apenas pasan de tres las que llegan á halagar al buen gusto, las que merecen que el gran público atienda á la necesidad de contar *sus horas* de recreos teatrales. El noventa por ciento de esas obrillas está forjado en la misma máquina..... *de coser escenas*, con hilo inconsistente y aguja *sin punta* de ingenio, supliendo á los primores de la gracia los arrojos de la desvergüenza.

Así marcha ese *monstruo* que espanta y *achica* ahora á los cultivadores del gran arte. Así marcha á la muerte; pero no morirá tan de prisa como el otro monstruo, porque la necesidad, más que la costumbre del público, sostiene su vida.

Muerto el *Bufo*, el primer enemigo, ¿se curaron de espantos los grandes ingenios asustadizos? ¿Cuántas obras de vida perdurable nos ofrecieron?

Cuando este segundo enemigo muera (si muere), ¿podremos llegar á olvidar la invasión asoladora de los *chicos* con una gloriosa dominación de los grandes?.....

II

PROFESIÓN DE FE

Entremos ahora en lo que puede decirse mi profesión de fe en materia de crítica dramática, y entremos de la manera más sencilla, práctica y *real*, en compañía de los buenos ingenios, tan preocupados con los caprichos del vulgo y los extravíos accidentales del gusto general. Sí, entremos con ellos, aunque alguno, más lírico que dramático, diga—con mengua de su grande autoridad—que «no se puede luchar *contra la corriente*»; que «hay que DEJAR HACER y DEJAR PASAR». *Sic;* sofisma económico..... literario, comodísimo en la práctica.

Cuando en mis trabajos aparezca un serio asomo de crítica, siempre se me verá acudir con ella al terreno en que el autor se coloca; y, clásico ó romántico, realista ó espiritualista, devoto de las leyes de forma y convenciones sancionadas, ó atrevido reformador y revolucionario, al autor sigo y estudio en su camino para ver hasta qué punto realiza sus propósitos y—dado que los realice—ver también lo que con ellos gana ó pierde el arte verdadero, que, en lo sustancial, tiene leyes eternas, inmanentes, cuyo atropello es y será siempre la más clara y condenatoria negación del artista.

Sí, señor; yo creo que el crítico que es sectario deja de ser crítico, ó, por lo menos, está expuesto á cada paso á perder las principales cualidades de

la crítica sana y atendible: la serenidad é imparcialidad del juicio, que no pueden existir allí donde el partidarismo ciego y la pasión egoísta *de escuela* quitan el conocimiento de toda belleza producida por procedimientos contrarios, y, de paso, perturban, si no anulan del todo, el dón innato y hermoso de la admiración. Porque *saber admirar* bien y á tiempo lo bello, es acercarse al genio que lo crea, y vale tanto en el crítico como saber censurar en la ocasión lo que, por feo, repugna el delicado sentimiento estético. Quizás un arranque oportuno y bien expresado de admiración ha dado á algún crítico más autoridad y más fama que todas las acres censuras que le hicieron temible.

Puede perdonarse al autor que tenga *partido tomado*—como dicen los franceses,—y hasta quizás convenga que haya buenos autores de distintas y aun contrarias escuelas; porque de la lucha elocuentísima en el escenario, con el estímulo que la competencia ofrece y con la fuerza que el propio *credo* literario presta á la labor de cada ingenio, puede resultar el beneficio de mejores obras dentro de cada uno de los distintos puntos de vista y de cada una de las diferencias de procedimiento. En aquel mismo glorioso tiempo literario, con carácter y modo de ser diferentes en la forma como en el fondo, grandezas y hermosuras nos legó Alarcón en su teatro, como nos las legaron en los suyos Calderón y Lope.

En la obra de arte hasta el temperamento del autor influye, y preciso es dejar que influya, porque, al fin, el ingenio sólo tiene que entenderse con sus propios hijos. Pero el crítico, que, para ser juicioso y recto, no debe *tomar partido*, ha de dominar muchas veces los ímpetus de su carácter,

y, en ocasiones, hasta desmentir su propio temperamento. Porque con los hijos del ingenio ajeno tiene que entendérselas; vidas y haciendas respetables que le colocan en la situación de un juez, quizás entre dos partes contrarias, representadas por obras de escuelas distintas. Y así el crítico, si es de los que bien podemos llamar *de partido*, con facilidad se deja seducir, prevarica, peca de injusto; porque, siendo en cierto modo parte, se hace juez, y la que debe juzgar sereno como ajena, la juzga como causa propia.

III

PREOCUPACIONES

Pero vengamos á nuestros autores de ahora, por sí mismos y por su relación con actrices y actores. Dos grandes preocupaciones suelen dañarlos: eso que ha dado en llamarse *modernismo*, para el asunto y el procedimiento de factura, y *eso otro* de la elección previa de artistas escénicos para la preconcepción de caracteres y figuras *á propósito*, que puede traer consigo el *pie forzado* perjudicial, el mañoso artificio estéril y el aria coreada, tantas veces inútil para la gloria de quien la canta.

En cuanto á la preocupación primera, si el dis-ntivo más saliente del llamado *modernismo* en l teatro ha de ser, como parece, el atrevimiento n el asunto, en la situación y en el carécter, ¿qué

atrevimientos, qué arrogancias, qué bizarrías de ahora dejarán de registrarse en el teatro de los tiempos de Calderón y Shakespeare y, mucho más allá, con la diferencia de leyes y costumbres, en los antiguos teatros griego y latino?

Antigüistas resultan de un examen comparativo algunas celebradas modernas obras francesas, en las que los críticos, aun siendo fanáticos adoradores *de lo suyo*, han tenido que denunciar la exótica y viejísima filiación de valientes y temerosas situaciones. Y, en el terreno de la comedia, no habrá picante osadía del moderno ingenio, ni de fondo ni de forma, que pueda llegar más allá que aquellas del mismo teatro latino, de las atrevidísimas comedias de Plauto, que fielmente nos traducía y después nos comentaba con picaresca intención y muchísima gracia mi inolvidable profesor de literatura latina, D. Alfredo Adolfo Camús.

En lo que nuestros autores han de mostrar *modernismo* — y ésa es su misión en el teatro — es, aún más que en la elección de asuntos, en la presentación de tipos y caracteres, siempre nuestros, siempre influídos por la ley de nuestra raza y por la fuerza inevitable de nuestras costumbres de ahora, pintadas, por el lado hermoso como por el ridículo, con ese exacto contraste que ha de producir el natural y vivo efecto en los espectadores.

Por lo demás, poco importa que el autor pertenezca á esta ó á la otra escuela, ó que resulte al fin un ecléctico redomado y habilidoso, como algunos que en Francia se proclaman naturalistas. Lo real y lo ideal; lo clásico y lo romático; la renovación y la innovación; la reforma, el cambio, todo, absolutamente todo está bien en el drama y en la comedia..... cuando la comedia y el drama son buenos.

La otra dañosa preocupación de algunos buenos autores es ésta: «Yo voy á escribir una obra para el teatro; pero ¿quién me la va á representar? *¿Para quién* la escribo?» Y en busca de una suprema defensa de la futura hija de su ingenio, antes de tener asunto, piensan ya en *las cosas* que puede hacer, por sus especiales condiciones, esta dama, aquel galán ó el otro barba.

Está el autor en una situación parecida á aquella del matrimonio del entremés de *Las aceitunas*, el cual matrimonio se pasa la vida disputando sobre el precio á que ha de vender el fruto de unos olivos que no ha plantado todavía.

Pero el autor no se pasa así la vida. En cuanto tiene el actor ó la actriz, puede decirse que ya tiene la obra. Asunto, plan, tipos, situaciones, diálogo, todo va subordinado á la figura que se traza para aquella actriz ó aquel actor que va á hacer cosas tan buenas.

Y resulta, efectivamente, que el actor ó la actriz hace y dice *cosas*. Pero también resulta casi siempre que, aun dado que el artista consiga aplausos, la obra flaquea, porque el coro es muy pequeño para un aria tan grande. No hay conjunto, no hay claro-obscuro en el cuadro, no hay verdadera composición dramática, no hay obra.

Autor más precavido y paciente, sin dejar de buscar defensa en la actriz ó el actor, traza al fin una composición armónica, de conjunto, de completo cuadro dramático. Pero ése, como los otros, puede encontrarse, al empezar la temporada, con que, en la balumba y trasiego del personal, *su artista* ha ido, por mal consejo, á charse á perder en las agitadas campañas de provincias.

En Francia no suele pasar eso, á juzgar por lo

que escribía en una de sus «Crónicas teatrales» el difunto Sarcey, que también apunta vicios de organismo escénico muy semejantes á los nuestros. Según se desprende de las palabras de Sarcey, los Sardou escriben muy tranquilos y despreocupados su obra, y, al presentarla después á la empresa ó á la dirección, dicen, muy seguros de ser atendidos: «Para este papel necesito á tal actor, que hoy está en el teatro de enfrente; para este otro me conviene una actriz que he tratado en el casino de Vichy, inmejorable para el caso; usted lo verá.» Y el director dice á todo *amén*, sin cuidarse del personal con que cuenta ya en su propia compañía.

El célebre crítico apunta con mucha gracia el *caso* de un afanoso director de teatro, sin duda influído por la exigencia de un autor de autoridad y nombre. El director preguntaba muy apurado á Sarcey si conocía alguna dama joven que tuviera todo el aire de la Pompadour.

—Difícil empresa la vuestra — contestó el crítico—si se trata de algo más que de *la figura;* si necesitáis que vuestra Pompadour *sepa su oficio.* El oficio no se sabe bien sino después de haberle aprendido. Unas no pueden y otras no quieren aprenderle.

Y eso lo dijo el gran crítico tratándose de los teatros de París. ¿Qué hubiera dicho?..... No; decididamente no conviene que el autor se preocupe con otra cosa que con su propia obra. Ha de concebir la idea con amor, no con cálculo. Ha de desarrollarla y darla vida exclusivamente con la alta fiebre de la inspiración que aquel mismo amor engendra en las largas horas del trabajo. Ni siquiera puede pensar en los *derechos* que le esperan en la contaduría, por mucho que los necesite.

¿A qué, pues, pensar tenazmente en el actor ó en la actriz, con la obsesión de la actitud, el gesto, la dicción con que alguna vez pudo brillar en tal otra obra? Después de todo, si nuestro autor sólo ha conseguido hacer, crear *una Pompadour*, ¿está seguro de encontrar después en el escenario algo más que *la figura*.....?

IV

MONOTONÍA.—NUEVA FÓRMULA

No hablo aquí del teatro *chico*, aunque en él pasen cosas muy parecidas, sino del teatro *grande*, de este que ha de formar parte de la nacional historia literaria; de este que ahora cultivan Echegaray, Sellés, Cano, Dicenta y otros notables ingenios. Los que me lean conocerán ya perfectamente la labor dramática de esos autores, y no necesito extenderme ni esforzarme para probar que «cada maestrillo tiene su librillo»; es decir, que cada autor tiene su patrón cortado de procedimiento teatral, con el cual resulta que aquí halla fácil aplauso la dama, allí el galán, y más allá el barba, pero sin que esos aplausos impidan que vea y sienta el espectador la monotonía, el *amaneramiento* en que el ingenio ha caído con la eterna semejanza de sus concepciones, la igualdad desesperante de sus recursos y el mismo fastuoso alarde lujo retórico.

Y para mayor cansancio en el arte de esos ;ores insignes, parece como que se han puesto acuerdo en una cosa: en que no haya conflicto

de drama sin catástrofe sangrienta. Como si los más grandes conflictos de la vida humana no permanecieran callados, sin sangre, sin juez que intervenga, sin más escándalo que el íntimo del alma inocente condenada á compartir la pena sin la complicidad en el delito. Como si entre esos dramas de la vida real no los hubiera tan tristemente interesantes como el de la *Consuelo* de Ayala, en el que la sangre sería menos terrible que aquella *espantosa soledad* con que queda castigada la protagonista.

Hay que renovar y transformar en el teatro; pero no con débiles imitaciones de procedimientos que no han despertado interés ni en aquellos pueblos en que, por su carácter, por su naturaleza, parecían propios, de seguro triunfo.

El arte es *uno*, pero debe ser *vario* en los medios de realizar la belleza á que aspira. La renovación y la transformación deben responder aquí á algo más seguro y permanente que el capricho *de escuela*, que tantas veces es efímero capricho *de moda*. Deben responder en primer término á la fuerza del carácter genuino de nuestra raza, á lo típico irrenunciable de la vida española, dentro de las hondas modificaciones que han traído las vicisitudes del tiempo y los cambios de costumbres y el trastornador contagio de ideas y sentimientos de una época de duda y desorientación de la conciencia.

Dentro, como fuera de España, hay grandes ingenios del teatro. Pero ¿dónde está hoy el genio que renueve, que transforme, que, en el fondo como en la forma, traiga prácticamente algo quiera de la evolución necesaria para que el t tro responda á las aspiraciones no bien definid del espíritu de la época?

No han faltado fórmulas, presentadas y preconizadas por teóricos, que al fin han venido á fallar en la práctica. *Recetas* teatrales, si no tan complicadas, muy parecidas á aquella del P. Duhalde para hacer verdadera *tinta china*, y de la que con tanta gracia se burla el famoso novelista, pintor y crítico de artes, Rodolfo Töpffer.

Sin duda el mismo Emilio Zola estaba ya tentado por la seductora idea de ir con su pluma al teatro, en aquellos años en que ejerció como cronista teatral en los periódicos de París *Le Bien Public* y *Le Voltaire*. En aquellas crónicas apenas aparecía el cronista. Difícilmente se encontraba en ellas algo que se relacionase con las novedades dramáticas que preocupaban más ó menos al público. Zola llenaba las largas columnas de su jurisdicción literaria con disquisiciones críticas propias del sistema del novelista, teorizando sobre *El naturalismo en el teatro*, que es como tituló después el volumen en que encerró gran parte de sus artículos de cronista.

El *naturalismo*. En fórmula tan vaga y tan poco precisa ve el gran Zola el *credo* dramático de la época. Como sistemático, lleva su opinión hasta creer que el teatro soporta tanta fuerza de *realidades* como la novela; que se puede analizar, disecar en el drama lo mismo que en el libro. Pero ni en la teoría, ni después en la práctica, ha llegado á decirnos nunca cómo, por qué medios, con qué recursos se realiza con éxito *toda la verdad* en el teatro, concluyendo con las antiguas convenciones. Él y todos sus secuaces han visto dolorosamente la escena que su *fórmula*, sin más elementos, queda por hoy en algo parecido á la de *la tinta china* del Rdo. P. Duhalde.

La fórmula del nuevo *credo* dramático no hay

que buscarla con teorías críticas. La traerá dentro de sí mismo *el genio* que ha de imponerse por la magia de su propia fuerza, como se impusieron Lope, al crear nuestro teatro, y Calderón al engrandecerle.

V

¿Y ESA GENTE NUEVA?

Nuestra musa dramática no ha vuelto ahora los ojos hacia sus más gloriosas tradiciones; pero tampoco ha encontrado, ni buscado siquiera, la nueva fórmula con que la crítica revolucionaria soñaba hace años verla entrar bizarramente por la puerta, entreabierta ya, del nuevo siglo.

Ni renovación, ni evolución, ni revolución.

Un *statu quo* verdaderamente lamentable, sin atractivos para la multitud, sin ocasiones nuevas de estudio para la crítica, y con acusaciones calladas, pero abrumadoras, para la monotonía y la indolencia en que han caído nuestros más insignes ingenios, cultivadores del arte con *patrón convenido*, ó descorazonados con la llave de su estudio en el bolsillo como abogados sin pleitos.

Y ¿dónde está esa arrogantísima *gente ueva*, de la que todos, yo el primero, esperamos hace años el novísimo *credo* dramático?

La *gente nueva* no ha hecho hasta ahora más que anunciarse con mucho aparato y á grandes voces. Se nos ha prometido un Mesías revolucionario del arte dramático. La promesa se hace uno y otro día por una animosa crítica juvenil, muy severa y descontentadiza. Pero ¿cómo? Eliminan-

do, poniendo en ridículo lo pasado, procurando derribar lo de ahora, sin que, entre los demoledores y críticos *implacables*, aparezca el héroe regenerador de las glorias de nuestro gran teatro.

Al héroe de la *buena nueva* no se le ve todavía asomar detrás de las interminables filas de heraldos que graciosamente nos aturden con su ruidosa trompetería. Los jóvenes de ingenio no pueden disimular su dañosa impaciencia. No entran en el penoso y difícil camino del teatro grande y serio; del teatro que les exige estudiar y meditar años enteros; acariciar largamente las ideas; planear con lógica; aquilatar la legitimidad de los recursos; mover con vida real caracteres y pasiones.

No; en el teatro grande no se oye pregonar gloriosamente nombres nuevos; la juventud corre, por camino más fácil, á favorecer los intereses de la industria del teatro *chico;* y el arte verdadero, el gran arte, sigue acompañado sólo por cuatro ó cinco ilustres nombres de autores que, si han abandonado del todo la tradición gloriosa, permanecen en cambio estacionarios en un procedimiento que ni halaga á los adoradores de lo antiguo, ni abre las puertas á un porvenir tan predicho y tan acariciado.

Echegaray, el dramaturgo más fecundo y de *más teatro* de nuestro tiempo; el poeta que arrogantemente se señaló en la escena con tan portentoso aliento romántico, ha querido después acomodar sus innatas facultades á ese realismo que tienen por exclusivamente *suyo* los llamados, no sé por qué, *modernistas.* Cuando en sus últimas obras ha entrado el creador de *Haroldo* en ese cauce, para él estrecho, ha sido para mostrarnos al fin, en el desarrollo del conflicto ó en la catástrofe sangrienta, que siempre le llama *la*

cuna, que no puede resistir á los arranques de su genial desorden.

Eso, que podría llamar *dualismo* dramático, mezcla del color que impone la literaria tendencia de ahora—pero no nueva, como he probado,—y del color con que lo ve todo la propia naturaleza del ingenio, constituye hace años el procedimiento teatral del autor de *El estigma*, juntamente con el claro prurito de planear y dar forma á sus obras en obsequio, sobre todo, de la gloria escénica de la actriz hoy más celebrada, y á la que el repertorio de D. José ha ofrecido mayores triunfos que *el clásico* en su excursión por América.

No necesito nombrar á los pocos insignes autores que más asiduamente acompañan á Echegaray en el buen deseo de sostener la alta dramática en nuestros principales teatros. Acompáñanle también, si no siempre en el espíritu, en la forma de la concepción escénica; en sus vacilaciones entre las dos corrientes señaladas; en su decidido apartamiento—siendo todos poetas—de la tradición clásica en el diálogo, sin dejar de poetizar *en prosa;* en la manera, poco real y verosímil, de provocar los conflictos y de llevarlos, siempre por camino convencional, á la catástrofe inevitablemente *sangrienta;* lo extraordinario en los conflictos de la vida humana.

Con tantos años ya del mismo procedimiento, el público ha llegado á saberse de memoria á sus predilectos autores, y ha ido al teatro en las noches de estreno presintiéndolos, adivinándolos, sin fuerza de interés ya desde la misma exposició de la fábula dramática.

VI

EL VERDADERO ENEMIGO

La caída, pues, el fracaso es frecuente é inevitable. Si entonces el autor acata el fallo condenatorio del juez que antes pudo premiarle con largueza, sabe hacerse justicia á sí mismo, permanece á la altura conquistada y muestra ya el valor de conciencia y la sinceridad de ingenio con que ha de volver á merecer los laureles del triunfo.

Pero no todo es amor al arte. Soberbios que se revuelven airados, ó quizás también convencidos ante el error que el público les señala con harto respeto á veces, autores hay que se estiman en menos que el mezquino producto que pueden ofrecer cuatro representaciones con más personajes en escena que espectadores en la sala. Y así imponen en el cartel la obra condenada por la propia ley del arte, aconsejados por la malaventurada y engañosa codicia de la industria. Águilas arrogantes algunos de esos autores, pero dispuestas siempre á abatir su vuelo en contaduría.

No es precisa la atmósfera de farsa aduladora que se respira en el interior del teatro en noches de estreno, para que haya autor que achaque la caída, no á equivocación propia, sino á pícaros *reventadores* imaginarios, á enemigos de su prosperidad y envidiosos de su fama; y arremete con-a los gigantes imaginados — molinos de viento e la vanidad — admitiendo, cuando no dictando, ra el cartel de la segunda noche esa estéril surchería del *extraordinariamente aplaudido* que,

por lo general, no da honra al que la busca, ni dinero al que lo codicia. ¿Los *reventadores?.....*

El poeta triunfa siempre que debe triunfar. Cuando una obra de teatro tiene tales condiciones de arte que enamora y arrebata á la gran masa imparcial del público, están de más allí las premeditadas acechanzas del envidioso *indiscreto*, que verá ahogada su voz y huirá despechado á la calle, donde le perseguirá como un castigo el ruido de la ovación merecida.

Pasaron—felizmente para no volver—las *riñas de vecindad* de *chorizos* y *polacos;* acabaron hace más de medio siglo las luchas, nobles y provechosas, de clásicos y románticos, de afrancesados y nacionalistas; murió también aquel ardoroso y terrible empeño de lucha política que, en el teatro, cogió y ahogó entre los dos fuegos á *Juan Lorenzo*, la hermosa creación de García Gutiérrez, olvidado en ella de los rencores políticos para ser sincero en el arte.

No; no queda un rastro de aquellas, ya pequeñas, ya grandes causas de perturbación de la serena atmósfera del arte dramático, algunas de las cuales acusaban al menos, en la misma grandeza de la lucha, el espíritu viril de la fe en las ideas, del entusiasmo desinteresado y noble de aspiraciones generosas.

En aquellos duros encuentros de ideas literarias ó de ideas políticas, el poeta podía vacilar y temblar en su estudio; podía en el escenario temer enemigos, porque la susceptibilidad se hería con una sola frase; podía hasta ver desde el bastidor de qué parte del público salía la protesta, como vimos todos al pobre *Juan Lorenzo* perdido entre los de *abajo* y los de *arriba*. Obras así, tan literaria y artísticamente hermosas, no el interés par-

ticular de autor y empresa, sino el mismo supremo interés de la lucha las sostiene y las impone.

Pero al entusiasmo de la fe en las ideas ha sucedido la indiferencia glacial de un público que va al teatro, en general, con más temor de que se le perturbe en la digestión que en las creencias. Así hay tanta gente que huye del drama, con catástrofe ó sin ella, porque suele alterar el sistema nervioso, y busca el teatro *al menudeo*, donde no le dan *fondo*, pero le dan *buenas formas*, vistosas decoraciones y música alegre. Hay hoy gran tendencia á la alegría; y no porque la recomiende el Espíritu Santo, sino porque, con el airoso movimiento de un pasacalle, se hace la digestión tranquilamente.

Claro es que la indiferencia pública es poco beneficiosa para los grandes ingenios, y que á los pequeños industriales del teatro les favorece la insustancialidad y ligereza del gusto dominante. Pero ¿qué enemigos puede hallar el ingenio en el público de este fin de siglo, que asiste distraído ó impasible á la misma acción satírica que le hiere de reflejo; público que, si alguna vez discute en los pasillos la oportunidad de la tesis de un drama ó una comedia, lo hace con la calma de estómago satisfecho y sólo por pasar el largo tiempo de los entreactos?

Pero si en un público así, tan indiferente, no puede haber enemigo declarado para los autores, en la indiferencia misma puede haberlo, y muy formidable.

Y ¿no es posible que contribuya mucho á esa diferencia cada uno de nuestros mejores inge-ios con la persistente monotonía de sus procedi-iientos dramáticos, siempre los mismos por inte-s egoísta de labor más fácil para ellos, ó, á

veces, con patrón convenido con artistas que han de defender sus obras en el escenario?

¿Por qué clarísimos ingenios, en sus grandes fracasos, buscan *fuera* su *enemigo oculto*, cuando pueden hallarlo dentro de sí mismos, como al fin lo halla aquel infeliz y preocupado personaje de la comedia de nuestro Bretón insigne?.....

VII

«FÍGARO» EN FIN DEL SIGLO

Cuando apenas había terminado el primer tercio de nuestro fenecido siglo, ya *Fígaro* se lamentaba de tener que decir siempre lo mismo, porque siempre sucedían las mismas cosas.

En las críticas de Larra se encuentran como estereotipadas muchísimas frases denunciadoras de achaques y vicios del teatro. Y como, *mutatis mutandis*, esos vicios y achaques continúan hoy dominando en la escena española, nosotros no hacemos más que repetir una y otra vez, con distintas palabras, las mismas lamentaciones y censuras de *Fígaro*.

Los cambios que, como á todas las industrias, han traído los tiempos á la industria teatral, nos ofrecen á nosotros campo más dilatado para observaciones no más lisonjeras que aquellas de nuestro gran satírico. Si él tronó entonces un día y otro contra la invasión de los malos traduct res — que subsiste después de más de medio s glo, — ahora tenemos que señalar además l grandes desafueros de la funesta falange de de

tajistas del teatro *chico*, á los que, por ventura suya, no conoció Larra.

Ya *Fígaro* se lamentaba también de la falta de protección al teatro nacional. En su tiempo sólo había visto tendencias protectoras del Gobierno en un ministro que al fin «presumía de autor dramático». El ministro Burgos encomendó á una comisión de entendidos literatos la formación de un buen reglamento para el teatro español. Pero—como dice Larra—«desgraciadamente, el ministro se acabó antes que el reglamento, y sus sucesores se dijeron, sin duda: «Á nosotros, que no hacemos comedias, ¿qué se nos da del teatro?»

No se les ha dado mucho más en nuestros tiempos á algunos ministros que para el teatro habían escrito y *por el teatro* se habían elevado.

El proteccionismo patriótico de Larra no impidió que éste escribiese en su profesión de fe: «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. Hé aquí la divisa de la época, hé aquí la nuestra: con esa medida mediremos en nuestros juicios críticos. No reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque tampoco hay ninguna absolutamente mala.»

Como se ve, Larra no hubiera podido condenar lo que hace pocos años decía el malogrado Ixart de nuestra Revolución, que «derogando todo sistema preventivo y equiparando el teatro á una industria, libre como todas, entregó los espectáculos al más voraz negociante».

Y dice *Fígaro* en otra parte: «¿Todo lo ha de ·cer la protección? Hagamos obras de mérito y ıremos los protectores. Obliguemos así á que nos ›tejan, y lo deberemos todo á nosotros solos.»

Larra, como los buenos críticos de mediados y

fin del siglo, trató de estudiar á quién correspondía la mayor responsabilidad de los males de nuestro teatro, y la halló en el mal gusto, en la indiferencia y hasta en la malignidad del público, del cual decía que jamás se lamentaba de las monstruosidades que se le ofrecieran. «He observado—añade—que el público sale más alegre y decidor, más risueño y locuaz, de una representación silbada.» Y en esto—como casi en todo—los nuestros son los mismos tiempos del «Pobrecito hablador».

Como ahora, se imponía entonces en el teatro el mal gusto de la muchedumbre, sin que se atrevieran á resistir la corriente los empresarios, industriales al fin que no habían de conspirar contra la vida de su industria; ni los cómicos, que habían de insistir en los desplantes que les valían aplausos; ni los poetas, «que veían en el público falta del orgullo nacional que los hubiera alentado á escribir una comedia original en un año más que á traducirla mal del francés en una semana».

Fígaro disculpa así á los poetas como á los empresarios y los cómicos; pero no los apadrina, cuando luego dice: «Probaremos que si alguno debe obrar heroicamente es el poeta. Los poetas son hombres; pero si los hombres que más se alimentan con la gloria no son héroes, ¿quiénes lo serán?.....»

Como se ve, aquel gran crítico habló para su tiempo y para el nuestro. Buscaba ya el camino de un verdadero teatro nacional, aún más que en la protección de los gobiernos, en los méritos, en la abnegación y en el valor heroico de los buenos ingenios dramáticos.

VIII

EL TEATRO LIBRE

Poco antes de empezar las campañas teatrales, parecía *aquello* del *teatro nacional* el tema obligado de los críticos y poetas más conspicuos y autorizados. Pero llegó su turno al teatro *libre*, institución ya envejecida y casi desacreditada en el Extranjero, que nada práctico y provechoso traería al teatro español, y sí acaso aumentos del desbarajuste anárquico que hoy le aflige.

Desde que la previa censura, el sistema preventivo quedó derogado, ¿quién atenta aquí contra la libertad teatral, como no sea el mismo público, cuando se siente defraudado ú ofendido, ó tal vez alguna autoridad poco avisada, que cree salvar el orden social suprimiendo palabras de alguna copla inocente?

¿De qué se trata? Los que han hablado del asunto no han podido entenderse: ninguno ha fijado los términos de la cuestión de una manera clara, concreta y definitiva. ¿Teatro *modelo*? ¿Modelo de qué? Ese calificativo del teatro libre me parece de muchas pretensiones.

Me atengo mejor al modesto nombre que le da *Clarín*, que es quien más y con más fe ha hablado del asunto. Teatro *de ensayo;* perfectamente. Pero ¿qué vamos á ensayar en él que no esté ya ensayado? ¿Ha de ser lo de *libre* por lo atrevido, y hemos de imitar las primitivas desnudeces de asunto y de expresión de griegos y romanos, haciendo

obras *para hombres solos*, como se ha hecho alguna vez en Francia, donde el teatro *blanco* se pide ya como una necesidad por la familia honesta?

¿Se trata con el teatro *de ensayo* de ofrecer campo propio, dilatado y exclusivo á los reformadores, evolucionistas y revolucionarios de la dramática? Por ahí va *Clarín*. Pero el público de ese teatro, ¿no había de ser el mismo que ya conoce mucho de esas tentativas de reforma y de noble independencia del ingenio, vistas ya en teatros no menos libres y abiertos de par en par al talento probado y á la autoridad bien conquistada?

¿Se fundaría ese teatro *de ensayo* con propósitos parecidos á los del teatro *libre*, que tan preocupados tuvo á los literatos alemanes, y que en Berlín es una institución reglamentada? La «Sociedad dramática», fundada por Fulda, se propuso centralizar las tentativas de reforma escénica y «facilitar de paso á los autores jóvenes ocasión de dar á conocer sus obras». Excelentes propósitos, y el último de todo punto generoso y noble.

Yo no sé lo que pasará en Alemania con los jóvenes. Pero sí puedo decir que, en España, cada día es más expansivo el espíritu de las costumbres literarias, y cada vez se hace más imposible creer en la existencia triste de *los genios ignorados*. En todos los géneros literarios aparecen á todas horas en público nombres nuevos, jóvenes incipientes, y á fe que no son los menos útiles los más tímidos, pues de ellos es el arrogante propósito de arrinconar á los literatos viejos.

De la juventud es de la que debemos y podemos esperar la regeneración y el nuevo aliento de nue tra pobre España en todos los órdenes y aspect de la vida nacional. Y, por mi parte, en el teatro ya lo he dicho antes—del joven predestinado, d

nombre nuevo, es del que he esperado y espero todas esas nuevas maravillas tan deseadas y tan rebuscadas en vano por ingenios gastados ya en las luchas escénicas.

Pero ese joven, ese nombre nuevo, se impondrá; no necesitará que se le ofrezcan teatros *de ensayo;* no tendrá que arruinarse contratando una compañía *para su obra*, como aquel desdichado autor del *Corbonán, ó el tesoro en el templo;* ni tendrá que valerse de la protección oficial como el malaventurado poeta del *Garbanzo negro*, de perpetua y ejemplar memoria.

Sí; para el que trae algo bueno, todos los teatros son *libres*, todos *de ensayo;* todos los tiene abiertos para que lo que siente dentro salga afuera, á la luz del público, que jamás se resiste á la fuerza persuasiva del ingenio verdadero, sea reformador ó tradicionalista.

Clarín, con su talento, con el constante estudio y con el valor que da la fe en las propias ideas, sabe bien ya que, para presentárnoslas en escena, no necesita de esos teatros *de ensayo*. Sabe asimismo que es más útil y práctico tratar otros temas de más entrañable interés para el arte, como aquel del *altruísmo* del arte escénico. Insista, insista Leopoldo Alas en ese tema, con el que argüía en primer término á María Guerrero. Haga notar á la primera de nuestras primeras actrices de ahora que, para serlo de verdad, necesita, entre otras cosas, olvidarse alguna vez *de sí misma* y entregarse, *en cuerpo* como en alma, á las creaciones más extrañas á su personalidad que pueda y quiera ofrecer el poeta. La primera actriz no está llamada á ser siempre joven, bonita y elegante en la escena. La primera actriz, que tantas veces es en el proscenio novia enamorada y esposa con celos, alguna

vez ha de ser madre sin *moños* ni galas, y hasta abuela con chocheces.

Sí; es hora ya de que las primeras actrices, como los primeros actores, arranquen de las manos de los poetas esos patrones convenidos con que, por egoísmo, por defensa propia, cortan á unas y otros todos los trajes escénicos. El arte es *uno* siempre, pero necesita renovarse y transformarse para que el sagrado fuego se mantenga sin más vestal en el templo que el entusiasmo del ingenio mismo.

* * *

Apuntadas quedan las principales ideas y observaciones que me ha sugerido el atento estudio de las ocho últimas *campañas teatrales*, en las que sólo se ha percibido algún intento insuficiente, por no decir estéril, de sacar de su largo, lamentable y penoso *statu quo* á la dramática española.

Esperemos siempre y con fe el renacimiento de las glorias de nuestro Teatro. Y no lo esperemos *de fuera*, sino del propio genio nacional, que ha de surgir del aliento de nuevos poetas y artistas nuevos, capaces de contribuir á la regeneración española, haciendo del siglo XX, en el terreno pacífico del arte y las letras, un esplendoroso reflejo de nuestra soberanía de los siglos XVI y XVII.

Para terminar esta ya larga introducción, debo advertir al lector amable que en este volumen solamente incluyo, y por orden cronológico, los estudios de aquellas obras que, por la importancia de los autores ó la fuerza de los asuntos ó del intento, me han merecido más atención, á veces á pesar de las que yo he creído grandes equivocaciones.

Poquísimos aficionados cuenta este género de literatura. En la benevolencia de esos pocos confío al publicar este libro, en el que no hallarán alta y sabia crítica, pero sí, de seguro, sinceridad en el juicio y pureza en el amor al arte patrio.

EDUARDO BUSTILLO.

Noviembre 1900.

CAMPAÑAS TEATRALES

I

«MARIANA», DE D. JOSÉ ECHEGARAY

PARA hacer el estudio que merece esa *Mariana* que á D. José Echegaray ha valido triunfo tan ruidoso, era preciso contar con el espacio que no tiene quien se ha obligado á ser, ante todo, cronista general de los sucesos teatrales.

Es *Mariana* un drama de grandes luchas, de pasiones verdaderamente humanas, sin dejar de ser una obra de carácter, más duradera por eso mismo que otras hermosas obras del autor insigne, que, en su anatomía cruelmente detallada del corazón de la protagonista, se nos revela un profundo psicólogo.

Como en la Pacorra de *Sic vos non vobis* nos

ofrece un carácter espontáneo, franco, abierto, rudo y tierno á la vez, en cuya formación ha influído la vida en brazos de la Naturaleza, en *Mariana* nos ofrece el carácter de la mujer buena y sensible en el fondo, pero influído, más bien desnaturalizado, por los dolorosos espectáculos con que sus padres entristecieron hondamente su infancia, y por las crueldades terribles de que hizo víctima á su madre la pasión brutal de un hombre egoísta y miserable.

No halló Mariana cariño ni dulce y santo ejemplo allí donde la misma naturaleza humana se los debía; y en la grande y tremenda crisis de la edad en que el corazón y la memoria son cera virgen en que las impresiones se graban fuertemente, vió que un hombre, que no era su padre, la robaba brutalmente los besos y caricias con que el maternal amor había arrullado su sueño de ángel.

Crece entre tantos horrores, y, ya sin madre, la casan por poderes con un hombre rico, de quien, antes de conocerle como esposa, es ya viuda, porque el destinado para ella ha muerto en desafío por cuestión poco honrosa de amores con una bailarina.

Viuda y rica nos la ofrece el autor en el primer acto; rodeada de todas las consideraciones sociales que acompañan á su posición; admirada y solicitada por su hermosura por galanes rendidos, entre

los cuales se disputan el triunfo con más vivo anhelo un General viudo y aquel Daniel Montoya, que parece como que va ganando el terreno mal cultivado de un corazón endurecido, en que el dolor y la falta de fe imprimieron prematuramente una huella parecida á la que Mariana misma cree ver después en el antiguo petrificado ladrillo del Museo arqueológico de D. Cástulo.

Ese carácter, fuerte é inflexible por la misma fiera desconfianza de un corazón herido y por la pertinacia de los dolorosos recuerdos, es, con todos los atractivos y encantos que pueden adornar á una mujer, el mágico de virtud temerosa que, con su varilla invisible, imprime movimiento y vida á la acción dramática, lenta y harto contenida á veces por la parte episódica, y en otras acaso demasiado atropellada por los mismos movimientos irreflexivos de aquel carácter fiero y dominante.

Mariana sabe bien por qué atormenta á su modo al corazón de aquel Daniel apasionado que la gana, á pesar de ella, poco á poco, entre desdenes de frívola y expresiones de cariñosa; entre el placer de estrechar aquella mano, que prende una flor sobre su pecho, y el dolor de maldecirla porque todavía encuentra otra para el pecho que adornaron cruces ganadas en duras campañas. Mariana lo sabe, y Mariana nos lo dice todo en aquella conmovedora confesión de aquel hermosísimo acto

segundo, el más grande quizás y el más completo de cuantos ha escrito ingenio tan privilegiado.

¿Cómo examina su conciencia Mariana? Ella se lo dice á su tutor, D. Joaquín, antes de confesarse dolorosamente. Habla por sí y parece que habla por la humanidad entera. «Yo—dice—busco á mi conciencia en el silencio de la noche y al ir á entregarme al sueño. Y yo, que estoy casi dormida, y ella, que no está muy despierta, ni sé bien lo que la pregunto, ni ella sabe lo que ha de contestarme. Y así estamos.»

Y así solemos estar todos. Y así sigue Mariana; sin darse cuenta de su conciencia cuando acaba aquella confesión, que es el alma, por decirlo así, de toda la obra; el primor más hermoso de los infinitos primores que avaloran aquel acto, de que no hay muchos ejemplos en todo nuestro riquísimo y envidiable tesoro dramático.

Hasta el final de ese acto, hasta más allá de aquella escena en que el corazón, preocupado y todo, de Mariana, se siente ya vencido por el amor, y en que Daniel está muy seguro de que su único sueño va á realizarse santamente, todo ha marchado de un modo natural, sencillo, lógico, dentro de la realidad de la vida. Pero apenas, y por camino un tanto tortuoso, se descifra aquel enigma cruel que hay para Mariana en la historia de aquella preciosa arracada única que posee el ar-

queólogo, el autor pasa de un salto á buscar á todo trance el vigor de aquella vida romántica con que engrandeció otras obras de sus tiempos de arrebatos líricos.

Va ciega y decididamente á la catástrofe, porque se ha propuesto que sea ése el fin de su plan, como va por tesón, por tenaz empeño, á su boda con la protagonista, aquel General maduro y cruelmente experimentado que sabe que llega hasta él Mariana en peores condiciones que aquella su primera mujer que sufrió la triste suerte de la mujer de *El Médico de su honra.*

Y á ese coloso de nuestro teatro, á quien tan profunda admiración profeso, apenas me atrevo á preguntarle: ¿es hoy *la fatalidad* tan legítimo medio de acción, recurso de fuerza tan nueva y pura en el arte, que merezca un doble empleo en obra tan grandiosamente vestida y en su primera mitad tan magistralmente trazada?

La fatalidad lleva á Mariana á apasionarse del único hombre que no puede ser suyo, porque, inflexible á pesar del amor, le hace cruelmente responsable y víctima de delitos que no ha cometido. La fatalidad—porque no puede ni cabe ser la vanagloria—lleva á D. Pablo de Arteaga á aceptar una mujer que sabía que no le amaba antes ya de oir los altos y elocuentes apóstrofes de su verdadero dueño; una mujer que el autor le tenía desti-

nada para un nuevo y cruento sacrificio á la honra del esposo. Porque la sangrienta catástrofe *estaba escrita*.

Ya que la consecuencia de aquel carácter amargado y endurecido de Mariana, y á pesar del inmenso amor, hace á Daniel víctima de sus odios hasta el punto de rechazarle como esposo, ¿por qué no lleva la fuerza de su preocupación y la consecuencia feroz de ese carácter hasta entregar á la justicia conyugal los deshonrosos atrevimientos del amante, que penetra, como ladrón con ganzúa, á apoderarse de un sagrado derecho del marido?

¿Por qué declararse cómplice activa de aquel atentado y sacrificar su vida propia á sus mismos odios? ¿Para qué aquella barrera tan valerosamente levantada? ¿Para qué aquel alto sacrificio de buscar en el que no ama el brazo que, con el derecho, la defienda, y la honra en que se apoye su propia estimación? ¿Por qué rechazar en hora tan solemne, cuando el odiado ladrón acecha, la solicitud noblemente paternal de aquel esposo que la ofrece velar su sueño intranquilo en medio de la fiebre? ¡Diablo de catástrofe! ¿Por qué estabas *escrita*?.....

Pasando por alto todas esas falsedades de un premeditado convencionalismo, como las pasó, sugestionado, el público, ¡qué grandes y qué artísti-

cas bellezas se encuentran todavía en aquel epílogo, en aquella escena en que, al sentir sobre sus hombros el abrigo que la echa encima Daniel, recuerda Mariana todo el horror del momento en que su madre abandonó por un miserable la casa y el honor de la familia!

¿Qué decir de la admirable forma de aquel diálogo? Lleno está de sal ática en lo cómico; primorosamente vestido de hermosos pensamientos y de frases de exquisita delicadeza en lo dramático, y revela en toda la obra que, en materia de dicción, autor que tanto trabaja y tanto produce, afina y depura de día en día el estilo, siendo cada vez más natural y más humano en boca de sus personajes, sin menoscabo de los esplendores de su portentoso ingenio.

La ejecución, en pocas palabras está juzgada. La buena dirección y el esmero en los ensayos han producido el buen conjunto. María Guerrero, por encima de lo que, en tan difícil empeño, podía esperarse de una primera actriz en España. Thuillier, apasionado y arrogante, sobre todo en el comprometido final del tercer acto. Mario, noble, tierno y persuasivo, como pedía su simpático papel. Cepillo, ajustado al suyo, de bien poco lucimiento. Todos, como buenos, han honrado al poeta más grande que hoy tiene nuestro teatro.

II

«LA LOCA DE LA CASA».—GALDÓS

Se trataba de averiguar en el estreno de *La Loca de la casa* á qué altura de verdadero autor dramático había llegado el autor de *Realidad*, el gran novelista de *Doña Perfecta*, el incomparable narrador de los *Episodios Nacionales*.

El ilustre Pérez Galdós se pasea todavía por los abovedados, inmensos salones de los palacios de su antigua, legítima propiedad; por los parques soberbios, llenos de luz y ambiente de los dominios dilatados del maravilloso novelista; y al verse metido en las estrecheces sintéticas del escenario, le pasa lo que le pasaría al águila sorprendida en su vuelo entre las nubes y encerrada al fin como un jilguero en una jaula de alambres de oro, pero jaula.

Cada aletazo produce á Pérez Galdós un golpe

contra los alambres; las bambalinas del teatro se le vienen encima, y las cajas de los bastidores le oprimen dolorosamente.

Pero hay que tener en cuenta que la prisión es voluntaria; que el águila ha descendido sóla, fascinada por los ricos resplandores del oro de las rejas de la cárcel. Lo mismo han hecho otros grandes novelistas en Francia, si bien algunos de ellos, para encerrarse, se han agarrado tímidamente al brazo de un carcelero, talento inferior, ingenio pura y simplemente mecánico de la escena.

Pero ¿puede dudarse de que el solo esfuerzo de la voluntad decidida y del talento probado de Pérez Galdós ha llegado esta vez en *La Loca de la casa* á vencer dificultades interiores y á producir efectos verdaderamente teatrales?

No hace falta traer aquí el argumento de la comedia, que, por el teatro, por la prensa ó por el libro, conocerán ya perfectamente mis lectores. Para revelar al autor dramático bastan las dos hermosas situaciones finales de los actos primero y segundo: en la una, la interesante, apacible y mística aparición de Victoria, ofreciendo la sagrada palma á su padre, abrumado rudamente por un martirio á prueba de todas las fuerzas humanas: en la otra, el sacrificio de aquella mujer valerosa, que se despoja de sus blancas tocas de prometida de Dios para hacerse esposa de un hom-

bre que la horroriza y salvar así á su padre de sus crueles tribulaciones.

Pero después de esos dos hermosos cuadros no quedan allí, para interés del espectador, más que dos caracteres admirablemente trazados al principio por quien tantos vigorosos caracteres ha presentado y desarrollado á su gusto, con riqueza de color, como novelista.

Victoria y José María Cruz atraen exclusivamente toda la atención de los espectadores. Nada les importa á éstos ni Moncada, que se salva y descansa, ni Gabriela, que se une con su Jaime, ni D.ª Eulalia, que predica sin dar trigo, ni la Marquesa de Malavella, que se apura por deudas, ni Daniel, que se desespera *religiosamente*, ni el mismo alcalde de Santa Madrona con su benéfico establecimiento.

Espera el público los conflictos dramáticos que puede traer la lucha en el matrimonio entre dos caracteres de contraste tan duro como aquel Pepet, salvaje por naturaleza y por el rudo trabajo en que se ha enriquecido, y aquella valiente ex novicia del Socorro, que ha sacrificado al amor filial sus místicos ideales.

Los conflictos verdaderamente dramáticos no parecen: la lucha de los esposos no resulta teatral, y la acción languidece, aplomada por disputas interminables y vulgarísimas en que, si se desdibuja

el carácter de Cruz, se borra del todo el de Victoria, hermosamente nacido á la sombra de una palma bendita y al calor de un afecto entrañable y santo.

La cuestión del dinero, bien ó mal empleado por Victoria—que pretende tener derecho á repartir las riquezas del marido,—no es fundamento bastante para la ruptura del lazo conyugal, ni dentro de las condiciones excepcionales con que el matrimonio fué convenido y forjado.

Aquella larga disputa, que se prolonga todavía con la aparición del clérigo en ciernes, suicida en proyecto y homicida en amago, degenera á veces en *chulesca*, llegando al punto de trascender ese bajo tono hasta en actitudes y acentos de María Guerrero y Miguel Cepillo, artistas que en los dos primeros actos habían acompañado al autor dramático en la grandeza de su comienzo de concepción hermosa.

Nada hay que decir del acto último en el establecimiento piadoso. Todo entero le llena la cuestión del hijo *non nato*, campo de la victoria de Victoria sobre las resistencias del egoísmo de Pepe Cruz. Los estados *interesantes* no interesan en el teatro, y mucho menos allí, donde el levantado espíritu de la antigua novicia desciende al nivel del inculto y pobre espíritu de Pepet. Puede decirse que Victoria, para vencer, abdica.

Han quedado por trazar dos actos, y por eso la obra dramática no resulta interesante y completa. El autor se ha entretenido al fin en el análisis caprichoso, y ha recordado sus anchuras bajo las altas bóvedas y en los dilatados parques de los dominios del novelista. Si le enamoran las doradas prisiones del teatro, no se queje del público, que gusta de ver al águila en la jaula, pero con las alas reducidas á la estrecha ley del arte. Sólo á costa de la dulce libertad del novelista acabará de lograr Pérez Galdós la ansiada gloria del autor dramático.

III

«GERONA».—GALDÓS

Doce horas antes de acudir al teatro Español para asistir al estreno de la obra que el ilustre Pérez Galdós llama *drama histórico*, leía yo, en el periódico más afecto al autor de *Gerona*, las siguientes lineas:

«*Gerona* no es un drama, sino un cuadro histórico, en el que los personajes ocupan lugar relativamente secundario. Lo interesante, lo dramático, lo histórico en Gerona asediada, hambrienta y heroica no son las pasiones y conflictos personales que pudiese haber entre los vecinos de la ciudad invencible, sino la ciudad misma. Tal ha sido el propósito de Galdós, que no ha querido seguir la rancia tradición del drama histórico supeditando lo verdadero á lo imaginado é inventando alguna de esas fáciles intrigas que están al alcance de los entendimientos baratos.»

Pues bien; aunque el autor de *Gerona* no llamase á su obra *drama*, y la titulase sencillamente *cuadro histórico*, al llevarla al teatro debía comprender la necesidad de que en ella hubiese todo lo que en el teatro se exige para que el interés del público se despierte y se mantenga.

Pero si lo interesante, lo dramático, fuera sólo la misma ciudad asediada; ya que en el cuadro que nos ofrece la historia la ciudad respira toda entera durante el sitio en la figura noble y gigantesca de D. Mariano Álvarez, ¿por qué esta figura queda en el teatro casi relegada al término de referencia de los demás personajes? ¿Podía palidecer el carácter propio del pueblo ante aquel carácter enérgico que le llevaba al sacrificio por la honra?

Pues sí; las pasiones y los conflictos personales que pudiera haber entre los vecinos de la ciudad —desgraciadamente vencida al fin—eran los llamados á constituir el fondo del interés dramático, sin que por eso perdiese el cuadro del sitio su terrible carácter histórico.

Vecino de la ciudad es D. Pablo Nomdedeu; conflicto personal es el doloroso estado en que se le ofrece su hija Josefina durante el tenaz asedio; conflicto personal la pasión que esa hija descubre y siente todavía en medio de los extravíos de su razón; y precisamente esa pasión y esos conflictos son los que en el hermoso primer acto de *Gerona*

empiezan á despertar algo la curiosidad y el interés, que no se mantienen, que se pierden del todo en los otros actos.

¿Creía el gran novelista que bastaba un ligero asomo del autor dramático para que el público le siguiese después atento, interesado, en la prolija narración dialogada del *Episodio Nacional?* ¿Ha desdeñado por fácil una intriga de esas á que se refiere el aludido periódico, que dice que están al alcance de los entendimientos *baratos?*

Pues, fácil ó difícil la intriga, todo entendimiento, barato ó caro, necesita imprescindiblemente marchar con ella en el escenario para que el público le acompañe hasta el fin, y no le abandone fríamente en sus amorosos empeños analíticos de caracteres aislados ó de sucesos sin verdadera savia teatral.

Lástima es que aquel acto primero haya sido dramáticamente estéril; que no haya nacido de él el vivo desarrollo de los conflictos personales en medio de los horrores del sitio, que se presentan después rígidamente históricos, para parar al fin en el vulgar revulsivo melodramático que hace volver á la razón á la loca enamorada.

El primoroso cuadro del primer acto es legítimo del autor de los dos primeros actos de *La Loca de la casa.* Después, desde el sombrío claustro de San Pedro, adonde lleva Beramendi á Nomdedeu, el

autor de *Gerona*, para los efectos teatrales, es el mismo que tuvo el fatal empeño de entretenerse en desdibujar á Pepet y desnaturalizar á la interesante ex novicia del Socorro.

Ni Sunta ni Badoret son figuras nuevas. El patriotismo literario francés las ha presentado parecidas. Pero ¡qué vigorosamente trazadas por Galdós en el primer acto, para que después sólo una de ellas resulte teatral, y eso por el sacrificio en el último aliento de la resistencia heroica!

En obras de esa índole el público español no simpatiza con egoismos tan tenaces como el de Nomdedeu, por paternal tan santo. A eso, que es tan humano, de *Gerona*, prefiere la patriótica inhumanidad de *Guzmán el Bueno* en Tarifa.

Nada hay que hablar del dolorosamente frío—y en España antiescénico—desfile final de los rendidos héroes ante los implacables sitiadores. El patriotismo no transige con la historia en la escena como transige en el libro, cuando la historia le hiere. En el teatro, esas heridas se enconan vivamente por el escándalo.

Confiemos, en fin, en que si el insigne autor de tanto hermoso libro persiste en su labor para el teatro, lo hará convencido de que tiene que renunciar en él á aspiraciones geniales del novelista, y reducirse, como el más *barato* ingenio, á las leyes del arte dramático.

IV

«EL PODER DE LA IMPOTENCIA».—ECHEGARAY

Henos aquí ya en el estreno de *El Poder de la impotencia*, obra que el insigne autor de *Mariana* había destinado al beneficio de María Guerrero, á la que á tan grandes y atrevidos empeños de artista ha llevado confiadamente desde el *Sic vos non vobis*.

Es el poder del mal quien lucha con el del bien en el nuevo drama, como lucha en el escenario del mundo desde que á Caín llevó la envidia al fratricidio. Armado de cualquiera de los vicios capitales, el mal puede mucho desdichadamente, y rinde con harta frecuencia al bien en las luchas humanas.

La envidia—despierta ya en el drama antes de que haya bien ajeno,—y la codicia—desarrollada con menos cálculo que perverso instinto—son los vicios de que se arma el mal para perseguir al

bien y humillarle y vencerle en la nueva obra de nuestro ilustre dramaturgo.

En la exposición, Rafael, un excelente muchacho, aparece luchando por volar en alas de sus sueños de enamorado y de artista, sujeto á la dura necesidad del prosaísmo aritmético para ganar el pan que come al lado de su avariento tío.

En los ratos que le dejan libres sus cálculos en provecho del avaro, ya cultiva el corazón rendido de su prima Paquita—que también sirve al tío—ya pinta algún cuadrito de género para empezar á volar en el arte, ya traza picarescamente la más grotesca caricatura de su protector *aprovechado*. Esto último es un poco censurable en un chico de tan altas y nobles aspiraciones. Pero, en fin, ¡travesuras de muchacho!

Entra en aquella casa como en la suya propia un D. Remigio, viejo verde y muy rico, dos veces viudo, impenitente casadero y testarudo aspirante á la mano de Paquita, con el más interesado regocijo del tío, D. Pantaleón, que se promete—no sé por qué—un pingüe tanto por ciento en la administración de los bienes dotales con que ha de obsequiar el viejo á su presunta esposa.

También entran allí como amigos un imberbe é imbécil crítico de artes *al centímetro*, y un presuntuoso pintor de ancho lienzo y brocha gorda, que, por sus procedimientos artísticos en la toma

de Constantinopla y las ruinas de Pompeya, viene á ser el fundador de una especie de escuela *nihilista.*

Pues bien: el avaro tío D. Pantaleón y su inconsciente esposa, y el bárbaro pintor y el crítico majadero, tienen en el drama la misión de conjurarse contra el bien de Rafael y Paquita, los primos enamorados, y en pro de las seniles flaquezas de D. Remigio, miserable *ruina de hombre*, que aparece como pintada por el mismísimo pintor de las ruinas de Pompeya.

Llega un momento en que todos esos personajes no son hombres, ni fieras tampoco. Son reptiles que, por lo ridículos, no infunden terror, pero que dan asco.

El espectador, que empieza riendo las ridiculeces á la luz suave y poética del amor del artista verdadero y de su prima encantadora, concluye por apartar la vista de aquellas sombras espantables que amenazan inundar todo el cuadro, para que éste resulte producto de las pinceladas del *nihilista* de Constantinopla.

Y la sombra más repugnante es precisamente la más risueña. Es aquel viejo, tenaz en lo concupiscente, que se descalabra con chinitas epigramáticas acerca de los primos de sus dos difuntas esposas, para que no se dude de que puede transigir con el primo de la nueva esposa que solicita, peor

para él que los otros, porque se opone á la unión nefanda.

Pero al viejo no le asustan ni el arrojo del galán, ni las vivas resistencias presentes de la niña, ni las futuras contingencias del vil contubernio, y llega ya hasta ofrecer su seco y débil brazo á la triste novia para llevarla á la iglesia.

Y hasta ese punto se llega porque D. Pantaleón, ciego por la inhumana codicia, pero con el santo fin—dice él—de hacer dichosa á su sobrina, amenaza á ésta con arrojarla de la casa con su madre, que yace allí enferma moribunda.

Difícil es ofrecer al público una escena más repugnante que aquella inacabable escena en que el tío quiere seducir á Paquita con la perspectiva de una próxima viudez y la santificación de su amor á Rafael con una fortuna, que sería un robo á la agonía de un miserable y liviano decrépito.

Todos esos horrores constituyen la parte principal del más lamentable error del insigne dramaturgo, que con tan humana y tan hermosa sátira de costumbres literarias cuenta para su gloria en *Un crítico incipiente.*

Porque si en los errores de detalle entramos, ¿cómo ha de creer todo un D. José Echegaray que aquellos dos mamarrachos del arte—crítico y pintor *impotentes*—han de poder impedir que un Jurado serio admita á un certamen público un cua-

dro como el de Rafael, cuando hasta los *pintamonas* encuentran rincón donde exhibirse? Todavía, fuera del concurso, quedarían al artista español salas de apelación al público juicio, sin necesidad de que el astuto explotador D. Zacarías cargase con el cuadro camino de Francia.

No hablemos de la melodramática é innecesaria aparición del casi espectro de la madre de Paquita. Ni de *la fatalidad* de los tres lances con que tropieza al fin de su *via crucis* el pobre Rafael, para que, por *la fuerza del sino*, quede inútil aquella mano que tan bien manejaba los pinceles á impulso del amor y de la inspiración del artista.

¿Bellezas? ¿Quién duda que las hay, que no puede menos de haberlas, y muchas, en la obra más pobre de ese verdadero genio de nuestro glorioso teatro? ¿Podrá negarse belleza á las dos únicas luminosas figuras en que la Guerrero y Thuillier —y más el galán que la dama —han procurado acercarse á las creaciones del poeta?

Tampoco se dudará de lo penoso que es, para un admirador profundo de poeta tan grande, el deber de ser sincero en la hora de la censura. Al fin, el *errare* alcanza también al genio, por lo *humano*, aun con la asistencia del envidiable *quid divinum*.

V

«LA DOLORES».—FELIÚ Y CODINA

En domingo, y además festividad de los innumerables Pepes; en el turno tercero de abono, y con el público cansado de estrenos de obras y beneficios de artistas; es decir, en las peores condiciones para un autor, se levantó el telón del teatro de la Comedia y empezó á darse á conocer en Madrid *La Dolores* con la siguiente copla, rasgueada á la guitarra, popularísima en la tierra aragonesa:

Si vas á Calatayud,
Pregunta por la Dolores,
Que es una chica muy guapa
Y amiga de hacer favores.

Y nuestro buen poeta Feliú y Codina imagina muy hábilmente que la tal copla la sacó de su cabeza un barbero fachendoso, muy poseído de su ingenio, de su gracia y de su bravura, y para ma-

yor tormento y vergüenza de una pobre chica que había caído en la debilidad y la locura de perder su honra para mejor ganar el amor del rapapelos y mátalascantando.

La Dolores, que además sabe ya que Melchor—así se llama el de la barbería—tiene concertada su boda con otra mujer del pueblo, piensa en vengarse de la copla que la infama y de la traición que la desespera. ¿Cuál de sus muchos requebradores tendrá tanto amor y coraje que pueda ser seguro instrumento de la venganza?

Hé ahí el asunto que el poeta ha desarrollado y planeado sencilla y magistralmente hasta el terrible desenlace, en que la venganza se realiza por el amor y el arrojo de aquel de quien menos podía esperarlo la Dolores.

Porque esta desdichada, á quien asedian amantes tan miserablemente egoístas como el barbero, á cuyo cantar fían en vano sus esperanzas, no ha podido ver el fuego oculto y reconcentrado tanto tiempo en el alma de Lázaro, de aquel bendito seminarista que, apenas se lo revela á la Dolores, muestra ya á ésta en la plaza pública,

«Quitando á un bruto la vida
Para salvársela á un hombre»,

quién es el que tiene, con el amor, el coraje que pide la venganza de la afrenta.

Pero quiero dejar, á aquellos de mis lectores que aún no conozcan el drama, la satisfacción de seguir paso á paso en el teatro la marcha sencilla, natural, llena de vivo interés, animada en la acción, rica en detalles de sentimiento y de gracia, de ese poema dramático que se desarrolla en un mesón y entre gente de humilde clase de la tierra aragonesa. Quiero que estimen por sí mismos la vigorosa sobriedad, el arte con que están trazadas las figuras que allí se mueven, lo mismo las principales de la protagonista, Lázaro y Melchor, que las secundarias del sargento *guapo,* Celemín y Patricio *el rico.*

No tiene mucho que tachar la versificación del drama de Feliú y Codina. Pero éste, como buen literato, recuerda con amor las antiguas ricas vestiduras de nuestra dramática, y su nueva obra, por su índole, por el lugar de la acción y por los personajes que hablan, hubiera ganado en propiedad y sencillez de diálogo escrita en limpia prosa, como aquella de que el autor dió ya buena muestra en aquel hermoso y ejemplar primer acto de su *Libro viejo.*

El triunfo de *La Dolores* en la Comedia es más notable por lo mismo que la elegante sociedad que favorece á los artistas de aquel teatro está acostumbrada á ver con natural simpatía en la escena el mundo privilegiado á que ella pertenece.

Pero *La Dolores* tiene tal fuerza de atracción artística, que desde las primeras escenas vence las repugnancias del espectador más refractario al drama de costumbres populares.

En la ejecución hubo de todo. Muy desigual por parte de la Guerrero: notabilísimo García Ortega hasta el fin del segundo acto, en el Lázaro, que le vino demasiado ancho en el tercero; bien Thuillier en el ingrato papel del barbero difamador; inmejorable Mario en el gracioso y fanfarrón soldado, y Calle, en Celemín, el único *baturro* de verdad, por la dicción y por el gesto. Los demás artistas no descompusieron el precioso cuadro.

Ovaciones merecidas fueron las que recibió el autor al final del segundo acto y al final de la obra. Á todas las Dolores que hayan padecido bajo el peso de la popularidad del cantar aragonés, alcanza el triunfo del poeta del teatro. La fuerza del sentimiento del drama destruye la fuerza epigramática de la copla.

20 de Marzo de 1893.

VI

«EL CELOSO DE SU IMAGEN».—SELLÉS

Mal andamos de *episodios nacionales* en el teatro. Exceptuando á *Cádiz*, cuyo señaladísimo triunfo se debe, en primer término, á la música hermosamente popular del maestro Chueca, las demás obras de esta índole no han logrado despertar, con el sentimiento patriótico, el vivo interés dramático que conquista el verdadero entusiasmo del público.

Nuestros autores más justamente famosos cuentan siempre con algún crítico apasionado que no acierta á conformarse con la falibilidad del genio, al que no quiere cargar con la culpa del fracaso.

Uno de esos apasionados le ha salido á Eugenio Sellés con motivo de la caída de su última obra, como le salió á Echegaray ante su indudable equivocación en *El Poder de la impotencia*. Para esos admiradores *á todo trance* de las obras

de sus admirados sólo comprende el público las que aplaude y celebra mucho.

«El público—decía un crítico refiriéndose á *El Celoso de su imagen*—no llegó á comprender bien la obra del Sr. Sellés, estrenada anoche en el teatro Español. Esperaban todos un drama *patriotero*, y se encontraron con una tragedia amorosa en que *el mayor monstruo* hace más estragos que todas las tropas francesas.»

El público no esperaba ni podía esperar más que lo que le ofrecía el doble título que se destacaba con tinta roja en los carteles. *El Celoso de su imagen, ó hacer mal por querer bien*, habla mucho más del *mayor monstruo* que de las heroicidades del patriotismo español en las memorables luchas del 2 *de Mayo* y de *Bailén*.

El público, en las grandes solemnidades del teatro, lo entiende todo y lo aprecia todo por la impresión que le producen poetas y artistas, mejor que el autor, ciegamente apasionado de su idea, ó que el crítico, aferrado á veces á una escuela de su devoción, ó—lo que es más ocasionado á errores—encariñado con la fama del poeta y respetuoso ante los laureles que su inspiración le ha conquistado.

Á nadie cedo yo en cariño á mi antiguo compañero en tareas periodísticas, ni en admiración al literato, al elegante prosista de las *Narraciones*

y al inspirado poeta dramático de *El Nudo gordiano.* Pero no creo que amenguo su justa fama—cimentada tan en firme—si, por esta vez, estoy más cerca del fallo público que del aplauso incondicional de los que rinden á la pasión la fuerza del conocimiento.

Desgraciadamente, no ha resultado aquella hermosura artística que yo apetecía: la estrecha unión—vigorizada por el numen de Sellés—de la heroica lucha nacional con el humano conflicto dramático que nace de las pasiones del protagonista.

De esa coexistencia—por decirlo así—del popular proceso de la Historia y del proceso íntimo de la conciencia humana hubiera resultado la posible unidad de acción, necesaria para interesar en el teatro y muy difícil cuando se trata de elementos de tan distinta índole.

Pero no es difícil; es casi imposible cuando se emplean los procedimientos que denuncia la ya pública historia de *El Celoso de su imagen.* Era *Madrid-Bailén* sencillamente un *episodio nacional,* obra dramático-lírica destinada á las compañías de zarzuela española, como lo fué *Cádiz,* como lo fué *Trafalgar,* como lo fué, en mal hora, *El Empecinado.*

Por circunstancias que no son del caso, Sellés tuvo que encerrar en un cajón á los héroes de

Madrid y de *Bailén*, y allí yacían con los honores rendidos por la inspiración del poeta, cuando Antonio Vico, falto de obras de autores que enderezasen los *entuertos* de su Empresa, acudió á Sellés con tan vivas ansias, que el famoso autor tuvo al fin que ceder á ellas.

Pero las circunstancias eran en extremo apremiantes, y el autor de *Las Vengadoras*, poco inclinado á pensar y planear atropelladamente, halló más fácil tarea para el caso utilizar los elementos que le ofrecía el trabajo *hecho*. Sacó de prisiones á los héroes de *Madrid* y de *Bailén*, y para que resultase *el drama*, pensó en que podía acompañar á aquéllos el apasionado é infeliz héroe de su preciosa novela *Espejismos*, incluída pocos meses antes en su celebrado libro de las *Narraciones*.

Una narración novelesca, en que todo es estudio psicológico de pasiones, metida dentro de un libro histórico de zarzuela de espectáculo como elemento absorbente de interés, aparta fácilmente al público del vivo movimiento de los sucesos *episódicos*, sin dejar de fatigarle con la necesidad de seguir al autor en su análisis en un terreno que está pidiendo síntesis, y acción natural y lógica, y rasgos de verdadero carácter humano que no obliguen al razonamiento.

Y eso es lo que ha sucedido con *El Celoso de su imagen*, á pesar de los soberanos esfuerzos del

talento y del ingenio reconocidos de Eugenio Sellés. Don Martín y Román, de la guerra de la Independencia en el drama, son los mismos D. Juan y Santiago, de la guerra civil en la novela. Pero en ésta puede el autor razonar filosóficamente los *espejismos*, como lo hace en primorosas digresiones. En el drama son los personajes los que razonan ante el público, y un celoso como aquél, de locura tan desatinada, no puede razonar, como lo hace con harto bellas frases, la tremenda catástrofe que va á realizar en seguida.

Tampoco pueden convencer, por lo inadmisibles, las *sugestiones* del Yago *inocente*, como le llama Sellés en la novela. Sin el Yago *criminal* no habría en el teatro un *Otelo.*

No necesito reforzar en detalle esos fundamentos principales de la equivocación que Sellés ha sufrido con el buen deseo de servir en sus apuros al Director-empresario del teatro Español, que tanto tiene que agradecer á quien á tanto se ha arrojado en beneficio del artista.

Tampoco necesito esforzarme mucho para convencer á mis lectores de que el autor insigne que ahora *se ha hecho mal por querer bien* á Antonio Vico, ha lucido en su última obra todas las maravillas de escritor brillante y de poeta ingenioso é inspirado que resplandecen en sus obras más celebradas.

Y cuenta que las hermosuras que encierra *El Celoso de su imagen* no han tenido en el teatro su propio espejo, roto en mil pedazos en la ejecución, como se rompe en el tercer acto del drama el espejo de las locuras del celoso.

VII

LO SAGRADO EN LA ESCENA

No es posible que pase una Cuaresma sin que en algunos de los teatros de último orden de Madrid se ponga en escena la tragedia inmortal de la Redención humana. Para no quedarse cortos, en la misma noche en que nos han representado la *Pasión y muerte* del Mártir del Gólgota, nos han ofrecido la *Resurrección*, adelantándose en todo los sacerdotes del arte á los sacerdotes de la Iglesia.

No creo que ofendo á empresas y artistas si aseguro desde luego que esa especie de devoción de cristianos se inspira en el mejor deseo de atender á obligaciones de familia. Porque, cerca de la Semana Santa, ¿qué protagonista puede interesar y atraer más vivamente á un público católico que Aquel que, desde una humilde cuna de paja, va á realizar el más alto heroísmo humano, obra al fin de la verdadera inspiración divina?

Un poco fuerte resulta, sin embargo, la verdad de que las empresas presenten en la Cuaresma á Jesús en el mismo són de reclamo con que ofrecen á *Don Juan* en los días de Difuntos.

Y lo peor es que los intérpretes del divino Mártir no suelen llegar en arte verdadero á la altura de los intérpretes del amante de D.ª Inés de Ulloa.

No es que yo condene en absoluto la nueva forma del drama teológico, el cual ha existido en todos los pueblos y en todas las civilizaciones, arraigado ya el género en el antiguo drama indio, y del que cuenta Grecia ejemplar tan maravilloso como el *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

El verdadero *auto sacramental* tuvo ya vida embrionaria en la Edad Media, y al fin, ese que podemos llamar teatro popular eclesiástico se enriqueció con la inspiración y el conceptismo de los poetas de los siglos XVI y XVII, hasta adquirir aquella majestad y aquella grandeza con que le vistió el soberano ingenio de Calderón de la Barca.

La creación del mundo, el nacimiento y la pasión de Jesús fueron asuntos del auto, y lo fué más el misterio de la Eucaristía. Pero, generalmente, esos sacros cuadros dramáticos no servían de explotable repertorio á los autores de compañías de comedientes, sino de parte de fiesta reli-

giosa en la plaza pública, señaladamente en el día del Corpus.

Con los malos cómicos que le explotan, hoy el teatro eclesiástico ofrece más peligros verdaderos que en aquellos tiempos en que la fe religiosa llegaba al fanatismo. Á pesar de la unción con que el pueblo se fijaba absorto en las sagradas figuras que pasaban por el tablado, la Inquisición temía entibiamientos de la fe y satisfacciones de los herejes. Y no dejó de haber consultas é informes de varones doctísimos, que aconsejaban al Rey la prohibición de la santa palabra en los profanos y pecadores labios de los comediantes, gente aventurera y públicamente conocida en sus íntimas corrupciones, y que, por esto solo, había de poner en menoscabo y ridículo, al representarlos, los personajes divinos y los misterios más santos.

Si en moralidad nada hemos ganado y en fe tanto hemos perdido, calcúlese lo que aventajará la iglesia trasladada al teatro por los peores cómicos, *de suyo* ridículos ya en la declamación profana, y cuyos risibles *desplantes* son los mismos para la elegida de Dios que para D.ª Inés, para Jesús Nazareno que para D. Luis Mejía.

Sólo siendo obra de un gran poeta, presentada con la propiedad y la grandeza augusta que requiere, é interpretada por artistas de primer or-

den, podría pasar hoy el drama sacro sin caída del ideal religioso.

Durante la Cuaresma suele verse que, mientras los malos cómicos llevan la iglesia al teatro, los malos predicadores llevan el teatro á la iglesia, que tampoco gana en prestigio con la declamación escénica trasplantada á la sencilla cuanto severa elocuencia del púlpito.

Abril, 1893.

VIII

SOBRE LO DE LOS MOLDES

Sr. D. Antonio Sánchez Pérez.

Con tan lisonjeras y cariñosas frases, mi buen amigo y compañero, me excita usted á que le diga mi opinión sobre el asunto que hábil, pura y literariamente trata usted en el anteúltimo número de *La Ilustración Española y Americana*, que, sin pararme á temer fuerza mayor alguna que pudiera impedirlo, doy por satisfechos sus deseos, para mí tan honrosos, expresados al principio y al fin de su bien escrito y pensado artículo, de verdadera crítica dramática, aunque usted, modestamente, no lo crea.

Y aquí verá usted cómo les evito, á usted el trabajo de replicarme, y á los lectores del periódico el cansancio de una polémica, quizás tan estéril como otras muchas. Porque desde luego empiezo afirmando que del todo opino como usted en lo

referente á los *moldes* que deben servir para las obras literarias destinadas al teatro.

Bien es verdad que yo no he de oponerme á que venga un atrevido ingenio que se empeñe en romper y rompa de hecho los moldes antiguos de la legítima literatura dramática. Al fin no he de ser yo quien pague los *vidrios rotos*, caso de que los tales moldes fueran tan quebradizos; que no lo son ni podrán serlo nunca. El que pagaría sería el que cometiese tamaño atrevimiento, pues ya se ha visto aquí y fuera de aquí el éxito que tiene el intento no más, no de romper moldes, sino sólo de ensancharlos.

Y de ensanchar, no de romper, se trata; aunque bien pudiera romperse lo que, con poco tino y sobrado esfuerzo, se quisiera ensanchar.

Sin propósito deliberado de oponer mi opinión á la de los que acaso pretenden ser revolucionarios en la dramática, sino sólo incidentalmente y por exigírmelo así la aparición de una obra escrita para el teatro por uno de nuestros más insignes novelistas, algo hablé yo de la cuestión aquí mismo en una de mis crónicas de la última temporada teatral.

Ni por un momento me preocupaba yo entonces ni me preocupo ahora con la idea de que los evolucionistas—y, si ellos quieren, revolucionarios—puedan prescindir en sus obras de lo que ha sido,

es y será siempre sustancial, fundamento de vida de las creaciones del ingenio dramático.

No; no entra en lo de la rotura de moldes del teatro el atropello de las *leyes eternas*, esenciales en la obra del arte, si ésta ha de interesar á la muchedumbre. Se trata de dilatar los dominios del autor dramático, hasta que éste se mueva bajo las bambalinas y entre los bastidores, ante el espectador impaciente, con la misma holgura con que el novelista se mueve en el espacio que le ofrecen los millares de cuartillas de que puede disponer á su talante, y contando con el lector pacientísimo.

Á novelistas ahora militantes y famosos se atribuye en Francia la creación de la que llaman allí algunos críticos *nueva* escuela, como si antes de Zola, Goncourt y Daudet no hubiera habido autores que, enamorados de sus obras de novelistas, las llevasen al teatro en busca de nueva gloria y mayor provecho.

Saint-Môr, en un libro de crítica teatral que dedica al crítico célebre Francisco Sarcey, se ocupa, con bastante sano juicio, de las tentativas de *ensanche* dramático de los famosos novelistas que arriba quedan citados.

Saint-Môr, en sus ligerísimos estudios, nada dice que no esté ya dicho antes por su amigo y maestro y por otros críticos de gran importancia,

como el que recientemente ha entrado en la Academia Francesa, derrotando al célebre novelista autor de *Germinal*, *La Terre* y *Le Ventre de Paris*.

Después de las caídas con que en el teatro se encontraron los autores más decididos á llevar á él procedimientos innovadores—aunque alguna vez con guía ó por mano de práctico,—llegó Daudet al escenario con su *Numa Roumestan*. Y aunque con aparatoso alarde de derribar puertas, no hizo más que entrar con sus personajes por las que de par en par estaban ya abiertas en el teatro.

Triunfó Daudet — dice Saint-Môr — por eso; porque, aleccionado por anteriores poco felices tentativas, su talento de verdadero artista y su instintivo horror á la derrota le llevaron, sin darse él cuenta quizás, á los procedimientos propios del autor dramático, no transponiendo, sino transformando su *Numa* en la escena.

Y, sin embargo, empezó el estreno de *Numa* con un desengaño para el enamorado de ideas y teorías de innovador. Porque Daudet quiso representar completo en el primer cuadro de la comedia el primer capítulo de la novela, y los espectadores bostezaron de cansancio oyendo desde la butaca aquella brillante, pero larguísima, descripción de Arènes d'Aps, que antes les había deleitado en la lectura.

El público repugna lo innecesario, lo inútil y fuera de sazón en el teatro. Le fatiga allí el largo y hermoso vuelo de la inspiración del poeta, ó el detenido detallar analítico del novelista. Quiere que los caracteres aparezcan pronto, que el interés se despierte en las primeras escenas, que la acción nazca ya con el primer movimiento, con las primeras palabras de los personajes, como en algunas comedias de nuestros más famosos autores del siglo de oro.

Novela, y novela muy interesante, había hecho Dumas (hijo) con aquella sentida narración del apasionado Armando Duval, que preocupó á Francia entera durante muchos años, al cabo de los cuales se revelaron potentes el ingenio y el arte del autor dramático, llevando al teatro á su *Dama de las Camelias*. Margarita Gautier, que en la novela resulta un detallado estudio analítico de su mismo piadoso enamorado, en la escena se mueve con vida natural y propia, por los resortes y sintéticos procedimientos de quien conoce esos recursos y ese mecanismo del arte dramático que, perteneciendo á los antiguos *estrechos* moldes, tan anchos les vienen y tanto desesperan á escritores de justísima fama en otros géneros de la literatura.

Transformar, no transponer: eso es lo que, con mucho juicio, ha pedido la sana crítica en Fran-

cia á los grandes novelistas que han insistido en llevar sus novelas al teatro, solos ó con práctico guía. Y para probar mejor sus fuerzas dramáticas, si con ellas se sienten, perfectamente harían en despreocuparse del todo de aquellas obras, y pensar, imaginar y planear directamente para el nuevo terreno de sus aspiraciones, de tan distinto cultivo, aunque reclame muchas de las bien probadas facultades.

Tenemos, pues, que en España, como en Francia, no se ha hablado en serio de moldes *nuevos*, ni mucho menos se ha tratado de llevarlos sistemáticamente á la práctica, hasta que los novelistas han querido entrar en el teatro como Pedro por su casa y con sus famosos libros bajo el brazo.

El público, que se aviene á estudiar en el libro, no gusta de estudiar en el teatro, y nosotros mismos, los que por nuestras naturales aficiones nos deleitamos con descripciones largas si están bien hechas, ó con el estudio psicológico de un carácter ó el examen patológico de un temperamento, no sufrimos que en el teatro sustituya eso á la acción, ó enfríe, y quizás destruya, el interés de la fábula dramática.

Por lo demás, ¿qué ley vieja se opone al desarrollo dramático de un pensamiento, de un carácter, de una pasión que los grandes novelistas pue-

dan ó hayan podido hacer objeto de su estudio? Pues ¿no ha cabido en el teatro el *Hámlet* del gran dramaturgo inglés? ¿No han cabido, y siempre con interés y con profunda admiración, las grandezas del eterno *Segismundo* del príncipe de los dramaturgos españoles?

Y no hablemos ya de la estrechez de las reglas que preocuparon al autor de *El Café* á principios del siglo. Ni presidieron en el hermoso despertar de nuestra musa dramática, ni después de Moratín las ha impuesto la crítica, y mucho menos el público, al que no le importa dónde y en cuántos años ú horas pasa la acción mientras ésta le mueva y le interese; y si no resiste acción doble, es porque su atención se fatiga, de paso que el interés se pierde con facilidad.

¿Se trata de los asuntos? ¿No ha ido ensanchándose el campo de la escena moderna hasta admitir en él serenamente el espectador los vivos y palpitantes cuadros de las más temerosas realidades de la vida social y de la familia? Fuera del mayor atrevimiento en la forma, casi nada podemos hoy reprochar en la materia á los autores clásicos de los antiguos teatros griego y latino. No hay asunto ya inadmisible cuando el talento, el verdadero ingenio y el exquisito gusto le presentan, y en hartas ocasiones vemos que el grosero paladar de un vulgo ineducado saborea

manjares que le ofrece una musa inculta y prostituída.

¿Qué estrechas leyes, pues, hay que atropellar en los conocidos moldes? ¿Qué es lo que quieren los innovadores, los evolucionistas, los revolucionarios? Lo que quieren en España como en Francia, ya lo hemos visto: conquistar espacio; y no seré yo, seguramente, quien se oponga á la noble conquista, sino la índole misma del espectáculo, las mismas condiciones con que el espectador acude á presenciar en tres horas la representación de la vida humana en la escena.

Dado nuestro gusto, para usted y para mí, don Antonio, bien poco piden; y, sin embargo, ya hemos visto la dura resistencia que en el teatro opone á concederlo el que puede, aun con asuntos y personajes que vivamente le han interesado en el libro.

¿Á qué hablar de las otras conquistas, en parte hechas ya en otros siglos, y cuya extensión en todos los teatros del mundo se desea, pendiendo siempre del adelantamiento práctico de las artes y las ciencias auxiliares del arte dramático?

En su *Viaje entretenido* decía ya D. Agustín de Rojas:

«¿Qué harán los que vinieren
Que no sea cosa hecha?
¿Qué inventarán que no esté
Ya inventado? Cosa es cierta.

Al fin la comedia está
Subida ya en tanta alteza,
Que se nos pierde de vista:
¡Plegue á Dios que no se pierda!»

Eso decía Rojas en el tiempo mismo en que el gran Lope, presintiendo nuevos progresos de la ciencia y de sus aplicaciones, decía en la escena:

«Con la rapidez del rayo
Las noticias han venido:
¿Quién sabe si, andando el tiempo,
Vendrán *con el rayo mismo*?»

Que es como si dijera al famoso comediante: «Sí, en el teatro se harán cosas que ahora no se hacen; inventarán lo que aún no se ha inventado; el espectáculo teatral estará más alto, será más grandioso, sin que se pierda de vista, antes bien recreándola cada vez más con los mágicos auxiliares que la ciencia, el arte y la industria presten á la fantasía del poeta.»

Ya en aquellos tiempos de aquel rey galante, *ingenio de esta corte*, se escribían comedias para el teatro del Buen Retiro con el *pie forzado* de la escenografía y la indumentaria. Todo lucía y recreaba allí en esos casos más que el ingenio del poeta, como ha sucedido y sucede en nuestro tiempo, en el cual no es raro que una empresa conquiste á un autor de dúctil y harto flexible musa, y le coloque entre quince telones y tres-

cientos vistosos trajes, para que les corte á la medida unas cuantas escenas en mediana prosa y peores versos. Porque en esta clase de obras *forzadas* suele salir maltrecha la literatura en general, y, sobre todo, eso que dicen que está llamado á desaparecer, acaso sólo por la fuerza descomunal y mal consentida de los innumerables explotadores del ripio.

Esas representaciones de grandiosas alegorías, en que han de dominar las bellas artes, la danza, el movimiento casi mecánico de las figuras, las combinaciones de la luz y la habilidad del maquinista, no necesitan ni pueden venir á sustituir á la comedia como una novedad absorbente de la curiosidad pública. Todo eso ha existido siempre en el teatro; mejor dicho, ha coexistido con la comedia misma, y, si fuera pertinente en esta ligera ocasión que nos dan los decididos partidarios de *ensanchar moldes*, fácilmente quedaría probado con los datos preciosos que nos ofrecen la historia general del teatro y la particular del nuestro gloriosísimo.

Por razones fundamentales ya expuestas, yo no confío en el triunfo de eso que, hiperbólicamente, tendrán algunos por revolución en la dramática; ro como simpatizo con sus jefes y partidarios, :oy dispuesto á hacer en el teatro lo que tantos ıcen en la política: seré todo un revolucionario

del día siguiente. Y que valga esta confesión, por su sinceridad no muy en uso.

Porque la verdad es que, en España como en Francia, los partidarios prácticos y teóricos de algunos procedimientos del novelista en la escena son, por lo general, hombres de muchísimo y muy probado talento. Y el talento, con el genio sobre todo, bien merece que el público transija poco á poco con sus apasionamientos y hasta con sus preocupaciones.

Pero, en fin, D. Antonio de mi alma, esté usted tranquilo: se trata de *ensanchar*, no de romper moldes, y de ningún modo tiene usted que temer por la *sustancia*, por lo *esencial*, por lo que fué, es y será siempre fundamento de vida de las creaciones del verdadero autor dramático.

Y en lo que seguramente habremos de convenir todos, es en que, si nuestra escena está arruinada y está aquí moribundo el arte dramático, ni de la ruina ni de la muerte han de salvar al teatro las obras de molde *ancho* ó de molde *estrecho*, sino las obras *buenas*, con buenos intérpretes, si esto es tan posible como lo otro; que acaso no lo sea.

24 de Junio de 1893.

IX

«LA MUJER DE LOTH».—SELLÉS

SELLÉS, en *La mujer de Loth*, ha templado admirablemente sus armas de defensa; ha sido, á su modo, como aquellos habilísimos milaneses de que nos habla el anciano General del drama, que hacían del peto, el espaldar y el casco armaduras de grande y duradera resistencia. Pero el autor dramático se ha olvidado esta vez de la habilidad que distinguió siempre á los armeros españoles en el temple de las armas que hieren, de las que llegan al corazón venciendo toda resistencia, de aquellas que el General muestra entusiasmado á sus niños, decantando antiguas grandezas entre los muros del castillo señorial de Roca Fuerte.

Allí está el literato haciendo maravillas de su rico idioma; allí está el poeta vertiendo en hermosísima prosa las finas perlas de su ingenio; el

mismo autor dramático aparece allí potente y arrojado alguna vez, cuando le sale al paso una situación de interés relativo, de interés aislado, de un solo momento de estado psicológico de los dos principales personajes; pero sin que trascienda aquel calor de vida al conjunto de la armazón dramática, que flaquea por la absoluta falta de interés del mismo asunto de la obra.

Sí; el célebre autor del *Nudo Gordiano* ha empezado en esta ocasión por renunciar impremeditadamente á las armas con que, desde el principio de la batalla escénica, se llega al corazón del público, se le interesa, se le seduce, se le cautiva; á las armas con que se rompe el hielo, se vence la indiferencia, se persuade al espectador más escudado contra el convencimiento. Sin ellas, las hermosuras de lenguaje, las galas retóricas, las filigranas de estilo, no son en el teatro más que deslumbradores reflejos de una armadura bien templada y mejor bruñida que hacen admirar la gallardía del campeón, pero sin que le eviten en la larga lucha los peligros de la caída.

Aquel autor que en *El nudo* y en *Las esculturas de carne* llevó al teatro asuntos de tan palpitante interés, denunciando en conflictos dramáticos imprevisiones ó deficiencias de la ley, ó atacando valientemente vicios y miserias del social organismo; aquel autor que con tanto arrojo

desafió en *Las Vengadoras* las resistentes preocupaciones y mojigaterías de un público después vencido y convencido por osadías del teatro extranjero; aquel autor *oportunista*, de su propio *momento histórico*, se ha enamorado esta vez de un asunto tan *pasado* en el teatro, como inabordable en estos tiempos en que se robustecen las ideas y los sentimientos democráticos. El símbolo dramático arrancado al pasaje de la Biblia, acusa al autor antes que á sus personajes. Sellés ha mirado hacia atrás, desvirtuando los impulsos de su propia naturaleza de artista, y, desde los primeros trazos, su obra se nos aparece como una estatua, correcta en las literarias líneas, hermosísima de forma, pero fría, muda, sin esa interesante y viva elocuencia de fondo que lleva al espectador al entusiasmo y al poeta al duradero triunfo.

*
* *

Aquel Conde, veterano General que, hasta como guerrero, reniega del espíritu de la época en que vive, es el jefe de la linajuda familia en cuyos tiernos vástagos ese espíritu alienta y se descubre á los ojos mismos del viejo de las anacrónicas preocupaciones. Jaime, el hijo mayor, democratizado más ardientemente por el afecto que le inspira

Ascensión, hija de mulata, educada en los Estados Unidos, institutriz de Isabel, la sobrina del General, está dispuesto á hacer su esposa de aquella con quien acaba de cambiar votos del más acendrado cariño en una hermosa escena llena de calor y vida. Pero cuando, con arranque nobilísimo, revela su propósito á su padre, éste, con severidad y firmeza, le recuerda los compromisos y conveniencia de familia que le obligan al enlace con Isabel, su prima; y, para acabar de disuadirle de su propósito amoroso, le muestra en la que adora, no ya á la hija de mulata, sino á la hija espuria, sin padre conocido.

La pasión — que después ha de desbordarse — no quita conocimiento á Jaime ante los paternales razonamientos; y cede fácilmente el muchacho, y se dispone á la boda impuesta, y con frialdad hiriente se lo declara á aquella pobre hija de esclava, inocente de los horrores con que la dura fatalidad ha influído en su nacimiento.

Y la comida de familia—anunciada ya á són de campana en la entrada de la exposición —se principia al fin del acto con la bendición del capellán del castillo en aquel hogar patriarcal y venerando, cuyas tradiciones forman parte de la religión del Conde guerrero. Y entonces es cuando —por equivocación que ofende al General—el niño Ramiro lee el pasaje de la Biblia que da tí-

tulo al drama, y se produce aquel alarmante desvanecimiento de la prima y prometida esposa del primogénito del señor del castillo.

Porque, para formar el cuarteto que ha de llevar la escasa y penosa acción del drama al injustificado conflicto, el autor nos ofrece secretamente enamorados á Isabel y á Pedro, su maestro de dibujo, un joven pintor, amigo, deudo ó pariente de la institutriz Ascensión y de su madre, la mísera mulata.

Gran parte del acto segundo se pasa en brillantísimos diálogos que en la acción dramática nada influyen, desapareciendo la severa figura del General, que tanto prometía, y dedicado el pintor Pedro á un trabajo artístico que también habla del bíblico pasaje á la vista de Ascensión y de su pobre madre. En la casa de éstas aparece al fin Jaime, con la pasión recrudecida, por lo imposible; y con el lenguaje brillantemente retórico— al que Ascensión responde como quiere la genial inspiración del poeta— la induce á que, ya que con ella no puede casarse, le siga y huya con él á un rincón del mundo donde juntos gocen del encantador secreto de su dicha.

Esta escena, el monólogo de Ascensión, á su vista el cuadro bíblico y después de las revelaciones melodramáticas de la madre, con aquella felicísima frase final del acto en boca de la atribulada

protagonista, son de lo más hermoso que Sellés nos ha ofrecido en su teatro.

Pero bellezas aisladas—como indiqué antes—que no comunican su vida á un cuerpo dramático herido en lo más hondo por la misma ausencia de interés de la idea. En el último acto, en aquel balneario de los Pirineos en que se encuentran por la fuerza de la casualidad todos los personajes, la frialdad, la dura rigidez de la escénica estatua se recrudece hasta el punto de que ya no la presta calor alguno la riqueza del ropaje retórico con que el autor la viste.

No pasa allí nada hasta que, en el final, no preparado por el arte, se empeña el autor en que haya un conflicto y una catástrofe de ninguna manera justificados. Parece recordar aquel conflicto algo de aquel otro admirablemente preparado por Ayala, también en un balneario, en el final del segundo acto de su *Tanto por ciento*.

Pero allí todos los personajes, estrechamente relacionados, están en su sitio: la blanca escala que cuelga del balcón del dormitorio de la Condesa habla de la aparente afrenta de la adorada y prometida de Pablo, y éste tiene todos los derechos de juez para acusar á la supuesta delincuente.

En *La mujer de Loth*, de una levísima expresión de afecto del pintor Pedro á Isabel, y á la

luz del día, no puede resultar conflicto que obligue á la honrada esposa á su denunciadora ocultación de criminal, y mucho menos al suicidio. Para que todo, en aquel final, sea atropellado y falso, Jaime, marido hace ya meses de su prima, se presenta como juez implacable, airado y duro á recriminar á su abandonada Ascensión, cuando ésta quiere echar generosamente sobre su conciencia lo que como falta puede imputarse á su antigua discípula. Y no hay que decir que el Conde-General—que se anunció como gran figura del drama — concluye su misión como un pobre hombre ante el conflicto y la catástrofe imposibles.

El General tuvo muy propia representación en Donato Jiménez, que hubiera realizado todo cuanto el autor empezó prometiendo en aquella anacrónica figura. La Domínguez y la Valdivia procuraron vencer las dificultades que sus ingratos papeles ofrecían, y García Ortega, en aquel *embolado* insostenible, se defendió con discreción y talento. Los dos niños, encantadores, sobre todo el precoz Monteagudo. Díaz de Mendoza, en momentos decisivos de lucha con el público, tuvo necesidad de que le animasen los valerosos arranques de su esposa María, quien—aparte sus arraigados vicios de dicción — tuvo en el acto de más temeroso empeño momentos felicísimos, dig-

nos de aquellos otros en que el autor brilló y triunfó por su labor exquisita.

Ahora, que el amigo Sellés éntre en cuentas y vuelva á su propio y natural terreno al elegir asuntos dramáticos; que bien sabe verlos en los vicios, preocupaciones y hondas luchas de la agitada sociedad de su tiempo, y su *Mujer de Loth* le enseña que volver la vista atrás es exponerse á la fría y dura petrificación de la estatua que, con todas sus hermosas líneas, debe ser en el teatro de carne viva, palpitante, seductora, como soñó y vió á la suya Pigmalión enamorado.

X

«SOFÍA».—CAVESTANY

Una mujer que empieza su florida juventud mereciendo que se la llame públicamente *la* Sofía, y que, con su hermosura, sus artes y su buena suerte, llega en muy pocos años á ser inmensamente rica y considerada y tratada como una duquesa por alcaldes, curas, colonos y servidores, ¿no es verdad que no merecía morir á manos de un imbécil?

Pues así acaba la *Sofía* del Sr. Cavestany. El imbécil es Carlos, el letrado galán que ha podido ser el Armando de aquella especie de Margarita, sin padre que se interpusiese á exigir sacrificios á la que al fin trata de regenerarse por el amor puro, desinteresado, sublime, aunque ella misma se considera sin derechos á tanta beatitud, después de haber hecho del amor una vil mercancía.

Entre las inmensas propiedades mal adquiridas

por la Circe engañadora, hay un bosque espeso, y este bosque tiene su guarda correspondiente, que se llama Juan; y Juan, aldeano zafio, estaba para casarse con una graciosa campesina que le gustaba mucho, pero que dejó de gustarle apenas vió á su señora, á Sofía, á la cual se lo dice con la mayor frescura y con sus trocitos de retórica y poética sentimental acerca de lo distante que está de él el refulgente sol de su ama encantadora.

Cualquiera señora — y más la que ha venido á serlo por su propia magia — tiene bastante posesión de su señorío para arrojar de sus dominios á un criado que de tal modo se le atreve. Pero Sofía, que ha desvalijado amorosamente á todo un señor Conde, aguanta muy risueña las figuras retóricas del bruto del guardabosque, porque, si éste se queda sin bandolera, no hay drama, y el autor quiere que lo haya, con guardabosque en primer término, como verá el curioso.

Carlos—el letrado—que se ríe de las preocupaciones sociales, no se contenta con ser un sustituto vulgar y *gratis* del Conde arruinado, y se empeña en ser legítimo esposo de su Sofía en el momento mismo en que esta influyente propietaria le prepara el obsequio de un acta de diputado, limpia de toda mancha, como no sea la de los pecados de la Magdalena arrepentida.

Sofía—Diana cazadora en sus bosques—ha ca-

zado casi al mismo tiempo un ciervo y un marido. Y entre la algazara de la cacería y el jubiloso movimiento de los rurales electores; ante el cura, el alcalde, el secretario del Ayuntamiento, el albéitar y aldeanos servidores de la rica Sofía, anuncia Carlos su boda con ésta, con alegría de todos los presentes, menos de Juan, el guarda, que *se comprime* á duras penas arrimado á un bastidor, con los ojos centellando entre lágrimas y diciendo ya al público el gran papel que está llamado á desempeñar en un drama de base tan inverosímil y deleznable.

Y, después de tal exposición, no tiene más remedio que venir lo que viene, pasado ya un año de matrimonio entre la desvalijadora del Conde y el jurisconsulto despreocupado, más firme en su desafío á la sociedad que en la fe amorosa que le inspiró la mísera Sofía.

*
* *

Bien quisiera la apreciable señora de Carlos *huir el mundanal ruido*, que no puede traerle más que comprometedoras impertinencias — por conducto de algún lacayo tan atrevido como el guarda — con el vilipendio de verse rechazada del mundo elegante, á pesar de las absurdas pretensiones del esposo. Pero como éste quiere á todo

trance brillar en el foro y en el Parlamento, bastante hace la pobrecilla con ofrecerse insistentemente á sacrificarse y á huir *sola*, como si viera ya todos los infelices recursos con que el autor va á llevarla al fin más sangriento y miserable.

Desde que el letrado nos da una prueba de que lo es, recibiendo en consulta á la señora Condesa, armada de documentos en contra del pródigo esposo desplumado por Sofía, el delirio de la estupidez de Carlos crece, como el huracán que fomenta el incendio del bosque de la señora, para que Juan, el guarda apasionado, tenga pretexto de presentarse en la casa con honores de castillo en el punto y hora en que se consuma la venganza del lacayo despedido airadamente.

Las apariencias arrastran á Carlos á la bárbara injusticia de creer á la que con tanta fe hizo su esposa capaz de volver á su antigua industria. Y como las amenazas *de hecho* sacan de sus casillas al guarda que acecha en el foro, y Juan, con su ancha bandolera, se abalanza como un tigre enamorado y celoso á defender heroicamente á Sofía contra su propio amo y señor, éste ve con gusto que cae el telón rápidamente, porque cree, como el autor, que no ha llegado la hora de la conyugal justicia.

Después de todo lo ocurrido, y aunque ustedes no lo crean, Juan sigue luciendo el honroso uni-

forme de guarda, oculto como una fiera, siempre en acecho, entre los jarales del bosque. Y es claro: ahora la idea fija de Carlos es que su Sofía se entiende apasionadamente con el guarda, sin duda *por amor al arte*. Y Sofía no encuentra consuelo en una inútil amiga, Adelaida, que anda por allí; ni tiene la menor esperanza de recobrar la paz ni el amor de su esposo, porque, es lo que ella dice con el poeta que la ha creado:

«Hoja que arrebata el viento
No vuelve al árbol jamás.»

Y llega su lucha solemne y definitiva con Carlos; y, ya del todo desesperada, pero sublime de abnegación, le dice que va á darle la más grande prueba de su cariño. Y sale radiante y serena por el foro, y.....

Y no ha habido tiempo de embridar un caballo, cuando se oyen gritos de horror ante el espectáculo que ofrece la amazona Sofía corriendo en desbocado potro cerril camino del precipicio. Y cuando todos, incluso Carlos, salen aterrorizados en auxilio de la sublime suicida, entra Juan, el guarda, con su adorada señora en brazos; que para eso, para salvarla conteniendo el ímpetu del potro, es para lo que andaba él en acecho y agazapado entre los jarales.

Vuelve Sofía de su natural desmayo; vuelve el

esposo á la escena, y se encuentra á su señora con el inevitable guarda..... y llegó la hora de la justicia conyugal. ¡Si Carlos dispusiera de dos balas! Pero como su pistola no da más de sí—y él lo lamenta—dispara sobre la inocente, que cae muerta casi en los brazos del consecuente guarda, el cual, así, á lo Ernesto de *El Gran Galeoto*, se coloca con arrogancia fiera entre la Sofía yacente y el matador y testigos que le rodean, y grita: «¡Nadie se acerque á esta mujer! ¡Si no fué mía en vida, lo es ya muerta!» Y cae el telón, esta vez definitivamente.

El drama ha sido flor de un día, ó, mejor dicho, de una noche, á pesar del calor *de estufa* que le prestó, con la *claque* inconsciente, la *claque* ilustrada, amistosa y benévola, que se habrá convencido ya de que las verdaderas obras de arte no resultan nunca de las ovaciones más ruidosas y más cariñosamente preparadas.

XI

«Á LA ORILLA DEL MAR». — ECHEGARAY

AQUÍ estamos otra vez en la triste cuanto obligada situación en que nos dejó el insigne D. José Echegaray con motivo del estreno de *El Poder de la impotencia.*

¿Quién dirá que el autor de *Á la orilla del mar* es el mismo autor de aquellas románticas y hermosas arrogancias de *Mar sin orillas*, incluyendo la escena valiente cuanto temerosa de la *mancebía*, que sublevó los nervios de algunas elegantes doncellas y de unos cuantos timoratos de frac y corbata blanca?

Todavía se va Echegaray á lo romántico. Pero ¿por qué caminos? Para llegar allí, á aquel centro natural y propio del genio que trazó el tercer acto de *En el seno de la muerte*, Echegaray ha escrito un epílogo en su última obra, como lo escribió en *Mariana*, para hacer más completa la

desnaturalización de un carácter que le ha preocupado con excesivo amor de padre durante tres largos actos.

Dícese que Echegaray ve y tiene tan en cuenta las cualidades de artista de María Guerrero, que desde antes ya del *Sic vos non vobis*, acaso desde el papel de *ingenua* que tan primorosamente hizo en *Un crítico incipiente* la actual primera actriz del teatro de la Comedia, nuestro fecundísimo dramaturgo piensa en lo que ha de hacer la artista quizás más que en lo que le toca y le conviene hacer á él como padre de sus obras.

Si esto que se dice no es verdad, al menos lo parece. La Pacorra primero, después Mariana, y por último Valentina, parece como que están movidas por un resorte del artista—no del arte dramático—para que todo lo llenen, todo lo dominen y absorban en la escena, en las tres obras en que respectivamente figuran como protagonistas esos tres caracteres escritos para que luzca y para que acreciente su fama de actriz María Guerrero.

Luego veremos si la actriz ha podido llegar á corresponder á la preocupación generosa y constante del poeta. Tan generosa me parece, que para mí constituye un sacrificio de ese grande ingenio, que se impone un verdadero *pie forzado* para sus obras; él, que concibió, planeó, voló siempre con absoluta libertad en los anchos espacios á que le

llevaba su misma naturaleza. Me parece estar viendo á un águila que desciende de las altas regiones en que tiene su ambiente propio, con el noble afán de iniciar en los atrevimientos de su vuelo arrogante á una avecilla gentil, hermosa, de dulcísimo canto, pero cuyas alas apenas podrían alzarse más allá de las copas de los álamos del valle nativo.

Y vamos á la comedia, es decir, al carácter de Valentina. Que le ha trazado con verdadero amor de artista nuestro admirado dramaturgo, se ve más en algunos detalles que en el conjunto de su obra. Preséntanos á aquella mujer estrecha y severamente educada en las ideas religiosas, alejada de las mundanas vanidades, devota en sus lecturas de los grandes escritores místicos, reflexiva por educación y por carácter, pero en el fondo vivamente apasionada, aunque ella pueda hacer alarde de resistir á las sugestiones de la pasión.

Algunas de esas cualidades de mujer doblemente armada, por decirlo así, contra las acechanzas del espíritu malo, se echan de ver desde que, de vuelta del templo, en el jardín del hotel en que vive á la orilla del mar con su severo tío y tutor, tiene una entrevista con el juicioso joven Felipe, que la ama y la pide allí formalmente su mano de esposa. Valentina, que quiere á Felipe—y así se lo dice—como á un hermano, habla en aquella entrevista

apacible, no como una niña á quien sorprende y alarma la primera declaración de amor, sino como una mujer experimentada que lo tiene todo previsto y da consejos de madre al que la pide cariño de compañera.

Pero Valentina — que dice á Felipe que no amará nunca á nadie como él lo solicita—tiene ya el germen puro de una verdadera pasión en los vivos recuerdos de su infancia, despertados precisamente por lo mucho y muy malo que oye hablar á su tío D. Salustio de aquel primo Leoncio que más allá del mar ha hecho una fortuna inmensa y, según dicen, una porción de barrabasadas.

Y hé aquí que Leoncio aparece de pronto, como brote del mismo infierno, en el jardín del hotel, donde le recibe serena y risueñamente Valentina, reconociéndose ambos con admiración y hasta con encanto, mal disimulado por parte de la severa lectora de los poetas místicos.

Desde que el público empieza á conocer á Leoncio, simpatiza con él de tal manera, que no cree una sola palabra de toda aquella leyenda ultramarina de impiedades, partidas de juego y partidas serranas del francote y ricachón armador — por lujo — del hermoso *yate* que graciosamente se balancea á la orilla del mar, para cargar en el final del segundo acto con la rica presa de un amor tempestuoso.

Valentina, que defiende á Leoncio contra los rudos ataques de D. Salustio, cuando éste la echa en cara la pasión que ya siente por el réprobo, invoca entonces toda la grandeza del corazón que Leoncio ha descubierto en lances terribles, como aquel provocado por infantil imprudencia, en el que á ella la salvó la vida, y el más reciente en que se la ha salvado, con peligro de la propia, á unos infelices pescadores arrebatados por las olas del mar enfurecido.

Allí aparece sencillamente la mujer con la lógica pura del sentimiento. Pero luego, á solas con Leoncio, cuando menos deben esperarse, llegan los razonamientos que la sugiere la preocupación religiosa, y ofende al que defendió, y rechaza, por imposible, una pasión sencilla, noble, santa, exasperando una vez y otra á aquel hombre que, leyendo el cariño en los ojos de Valentina, no acierta á comprender aquella especie de cobardía miserable de la que llamó su *valentona* desde los juegos de la infancia.

Y así, con ese desesperante dualismo de carácter — más propio para el análisis extenso del novelista que para el rápido trabajo sintético que el teatro exige — llegamos á la imposible situación final del tercer acto, originada por Valentina misma en aquella otra del final del segundo, en que acepta en airado són de desafío la proposición de

Leoncio del temeroso paseo por el mar revuelto, en el *yate* dispuesto á batirse valientemente con los vientos y las olas.

Cuarenta y ocho horas á solas en alta y tempestuosa mar, con aquel impío que, á la vista del público, no hace más que obras piadosas y profesión de fe de purísimo afecto, y que con su arrojo sólo ha tratado de probar si Valentina le quiere á pesar de sus preocupaciones, respetándola como á una santa en el mar como en la tierra.

Pero Valentina no tiene, no quiere tener en cuenta este respeto de su apasionado, y cuando, para salvar su honra, herida sólo por la malicia y las preocupaciones sociales, el mismo severo tutor la aconseja que acepte la mano de esposo que Leoncio la ofrece con su inmensa fortuna, ella la rechaza, empeñada en ver en sus religiosos delirios la sonrisa triunfante del demonio, que quiere apoderarse de su alma.

El público—como Leoncio y D. Salustio, y todos aquellos personajes episódicos é inútiles que acompañan en el cuadro escénico á Valentina—oye á ésta con estupor justificado, y la condena por desequilibrada y loca, y algo hay de protesta contra la increíble actitud de la protagonista en aquel unánime y prolongado aplauso con que premia los enérgicos arranques de indignación del galán noble y apasionado, á quien se hace pagar

su leyenda *tenoriana* con un infierno positivo de tormentos.

Hasta ahí la comedia. El cuadro romántico, el melodrama, en el epílogo. Obscuridad en la sala; sombras en la escena, entre las cuales vaga, con paso vacilante y apoyada en el brazo de su tío, aquella Valentina inflexible para su honor como para su amor, ya arrepentida de sus injusticias con el mísero Leoncio.

Don Salustio, traído y llevado al estricote por aquella pobre histérica, hace allí, cómicamente, el resumen de la crítica que merece el carácter de su sobrina, á quien él ayudó á meterse en místicas disquisiciones. Y él lo dice, sin embargo, para mayor autoridad: «Al que Dios no le da hijos, le da Valentinas el demonio.»

El pobre Leoncio—rechazado injustamente por su adorada—por no hacer daño á los demás, se ha dedicado todo un año á tirar contra sí mismo. Ha jugado mucho y todo lo ha perdido: la vida del hombre malo. Creyendo perdida también para siempre, y hasta muerta, á su Valentina, tras las borracheras de la orgía y del juego, se ha metido á conspirador y revolucionario político, sin comerlo ni beberlo, para que le encierren y, si es posible, le fusilen.

Valentina dice allí, entre sombras, que los jueces *no saben más que sentenciar*. ¡Como si ella hu-

biera sabido hacer otra cosa mejor con aquel infeliz que se escapa de la prisión en cuanto sabe que ella vive y está muy cerca!

En cuanto ella le vuelve á ver, ya no ve al demonio..... Ha sufrido tanto el pobrecillo, que está dispuesta á ser su esposa legítima si escapa bien de su escapatoria y de un tiro que le han pegado por amor á su mística sublime.

Para este viaje, es decir, para llegar á esas *conclusiones*, no necesitábamos epílogos. Supongamos que Leoncio fuera todo lo perverso, todo lo impío que nos decía la leyenda ultramarina. Al final del tercer acto, Valentina tiene del todo conquistado el corazón de Leoncio. ¿Qué mayor gloria para una santa Teresa enamorada, para aquella religiosísima Valentina, que, después de ganar un corazón para sí, arrebatar un alma al demonio y conquistarla para el cielo?

Si el epílogo se ha escrito para mayor lucimiento de María Guerrero, bien sabe Dios cuánto siento tener que decir que, en el final como en el principio, como en todo el drama, jamás he visto á esa artista apreciable más violentamente fuera de su misión escénica que en el difícil é ingrato papel de Valentina.

Si no sintió ó no comprendió el papel, ¿por qué no declararlo con franqueza al autor, que sinceramente había creído confiarla *un triunfo*? Y ¿cómo

el autor y el director de escena no vieron ni oyeron en los largos ensayos algo de lo mucho que vimos y oímos tantos en el estreno de *Á la orilla del mar*?

Nunca el tonillo monótono de campesina áspera y desdeñosa ha sido en la Sra. Guerrero más fuera de ocasión, más constante y más insufrible que en los acentos de Valentina. Yo confieso haber sido uno de los que más animaron á la hermosa María ante aquellos sus prístinos esplendores de dama joven; pero sin esperar nunca que pudiera adquirir vicios y amaneramientos de gesto y de dicción al conquistar el primer puesto de dama en un escenario de tan excelente y cuidadosa dirección como el del teatro de la Comedia.

Si al excepcional ingenio de Echegaray se deben algunos momentos de entusiasmo del público, bien puede asegurarse que Thuillier alcanzó un verdadero triunfo escénico en aquel comprometidísimo final del tercer acto de *Á la orilla del mar*, obra que debe servir al autor ilustre como de elocuente aviso para dejarse ya de ensayar á gentiles avecillas canoras en los atrevidos vuelos del águila *de que habíamos hablado.*

20 de Diciembre de 1893.

XII

«LA DE SAN QUINTÍN».—GALDÓS

EFECTIVAMENTE, Bremón amigo: «la ovación que un hombre de tanto mérito como Pérez Galdós ha alcanzado en el teatro, es digna de la reputación del escritor en la novela.» Yo añadiría que á su reputación en la novela debe la ovación alcanzada en el teatro.

La labor del autor insigne de *Doña Perfecta* y de los *Episodios Nacionales* es larga, persistente, honrosísima. Su obra literaria—sin ejemplo en la España de nuestro siglo—digna del triunfo con que todos unánimemente la coronamos en un día memorable. Aprovechar una ocasión en el teatro para consagrar en el templo de la Musa aquella glorificación popular del narrador maravilloso, del autor ilustre de tantas hermosas novelas, honra tanto como á éste á los convencidos de que se glorifica á la madre patria al glorificar á sus grandes ingenios.

Pero esa consagración me ha parecido tardía, pues, por ser la primera, la ocasión de *Realidad* debió parecer á los verdaderos admiradores de Galdós la más oportuna.

Si la ovación inmensa, ruidosísima; si el triunfo casi escandaloso, sin ejemplo en la historia de nuestro teatro, y con el que se ha llegado al alboroto en las calles de Madrid, ha sido un tributo directa y exclusivamente al autor dramático, hállolo prematuro, precipitado, exceso de celo de amigos y admiradores que no saben ó que no pueden esperar, ó que creen que amenguan la conquistada gloria de Galdós las resistencias que éste encuentra para el legítimo triunfo en las dificultades del arte y del mecanismo especial del teatro.

¿Es más obra escénica *La de San Quintín* que *La Loca de la casa*? Los que por su última comedia aseguran en letras de molde que ya tenemos en Galdós un *arquitecto teatral* (sic) *de primer orden*, un *completísimo*, excepcional, soberano autor dramático, ¿temen acaso que no pueda llegar hora más aportuna en que, con más fundamento, sea permitido extremar tanto las expresiones de la adoración al ídolo? Pues yo, fría y desapasionadamente ahora, espero todavía, tengo más fe en el talento y en la labor tenaz del que tan variadas aptitudes ha revelado para el arte. Tal vez llegue á perderla, si él hace gran aprecio de eso de

los *nuevos moldes* que ahora vuelven á atribuirle y á elogiarle; si persiste en su amor á ciertos procedimientos del novelista que á famosísimos autores franceses han perdido en el teatro, sin exasperación de sus mejores amigos ni mengua alguna de su justa fama en la novela.

Y vamos ya derechamente á *La de San Quintín*. Yo no quiero—como los acérrimos *galdosistas*—atribuir á Galdós el propósito de resolver el problema social con esa fábula en que las ideas y teorías—viejas ya en el libro y en el teatro—sólo son un recurso para la conquista de simpatías de la gran *masa* del público, y un pretexto para finos, ingeniosísimos y primorosos discreteos en aquellas dos escenas admirables entre la Duquesa y Víctor, que lo mismo podían ser dos preciosos capítulos dialogados de una novela del autor con el propio asunto de la comedia.

Aun sin olvidarse de su natural afán del posible enriquecimiento en el mísero y poco productivo terreno de las letras españolas, Galdós jamás dará al teatro una obra más socialista que aquel *Jaime el Barbudo* de aquel Sixto Cámara que tenía el socialismo por motor de su inteligencia y como fuerza impulsora de sus sentimientos. Y *Jaime el Barbudo* pasó por el escenario del histórico teatro de la Cruz, como pasará por el de la Comedia *La de San Quintín:* sin dejar huella alguna

de la influencia socialista, ni en la inteligencia ni en el corazón de los espectadores. Sólo allí, con el calor de la escena, el rumor de aprobación ante una frase oportuna, ó el aplauso ante un pensamiento delicado ó atrevido que la *gran masa* olvida antes de abandonar el vestíbulo del teatro.

Después de todo, entregar á un obrero una Duquesa en ruina, como la de San Quintín, fuera obligarle á reñir batalla diaria con el patrono por ganar muchísimo más que la patata socorrida con que puede mantener á su natural compañera, la mujer del pueblo, de la *harina*, según el símbolo *rosquillero* de la simbólica escena tan celebrada con justicia en el segundo acto. Y aun suponiendo que las Duquesas descendiesen con todo el aparato de riqueza que sostuvo el brillo de la ducal corona, convengamos hoy en que hay menos, muchísimas menos aristócratas ricas que portabombas desesperados y desheredados de la fortuna. No hay reparto posible.

Y ¿quién es en la obra maestro de socialismo de la arruinada Duquesa, siquiera sea por fuerza mágica de una simpatía que llega al fin á pasión amorosa? Aquel Víctor romántico y soñador á quien tan graciosa y exactamente califica la Duquesa en la bien hablada escena de los baúles, que llamaremos *de los mundos* en honor de la ilustre señora; aquel pobre ingeniero sin título que sueña

con hacerse *burgués* por su solo esfuerzo; el que ya tentó la *ruleta* en sus alegres años de estudiante, para improvisarse con la ganancia nada menos que príncipe ruso, ante los mismos ojos de la de San Quintín, entonces casada y rica; aquel hermoso Víctor que desprecia el viejo mundo en que ha nacido, y sueña con el mundo *nuevo*, el envejecido por todos los refinamientos de la vida material, el destrozado por la fiebre del oro, el dominado por el autócrata *yankee*, aristócrata del dinero, *del azúcar*, según el simbolismo que brota de la masa en que mete sus blancas manos la arruinada Duquesa.

Después de lo apuntado, bien cabe sospechar que si la gentil pareja, *el mundo que nace*—según la frase que pone fin á la obra en boca del abuelo Buendía—llega á restaurar el oro de la corona ducal por el esfuerzo de la bizarra ingeniería del Duque consorte, no podrá sufrirle el más infeliz é inofensivo partidario del amasijo de todas las clases y todas las castas.

*
* *

Veamos ahora el edificio trazado y levantado por el *arquitecto teatral de primer orden*, que dijo el otro.

El novelista ha debido hacer gracia al autor de

la comedia de todo el primer tercio del inacabable primer acto, en que tanto gasto se permite aquel notario que carece de todas las condiciones serias, indispensables, de ley, que debe revestir un hombre de su oficio.

Por fin entra la Duquesa de San Quintín, Rosario de Trastamara, porque al autor le hace mucha falta allí para que haya comedia. Pero ella no debe entrar en la casa de D. José Manuel de Buendía. Aparte de que á una verdadera duquesa, ante una ruina *irremediable*, le queda siempre el orgullo suficiente para dejar de ir á pedir consejos y aceptar limosnas del descendiente de confiteros que fué empleado de la casa, debió y pudo averiguar antes si con el octogenario Buendía vivía el hijo, D. César, avaro y usurero como su padre, y que tantos agravios parece que ha hecho á los Duques de San Quintín.

Pero ya dentro de la casa, y sabiendo por boca del viejo que allí vive D. César, la Duquesa misma destruye los deleznables fundamentos de la comedia apenas asoma el pretexto de la intriga. Levantándose airada, como quien va á cumplir el deber ineludible de abandonar aquel hogar odioso, dice: «Su hijo de usted y yo no cabemos bajo el mismo techo.» Pero el anciano, que oye tan fresco todos los horrores que de su hijo dice la Duquesa, persuade á ésta con un idilio campestre para que

acepte una hospitalidad imposible para la protagonista de la obra, pero para el autor indispensable, aunque aquélla, pasando, como por encanto del idilio, de lo airado á lo alegre, dice: «Vaya, pues aquí me quedo, y tan bien hallada, que todavía van *á tener ustedes que echarme.*»

Y, efectivamente, cuando *no la echan* antes de concluir el segundo acto, es porque ambos Buendía no tienen pizca de vergüenza y porque el autor tiene muchísima necesidad de que Rosario llegue hasta el fin de la obra como mitad graciosísima del consabido *mundo que nace.*

Aquello de «nobleza obliga» no debe de rezar con la ilustre Duquesa, en quien el sagrado ambiente de la hospitalidad no borra del todo la viva cuanto ruin obsesión de agravios que sin duda no ha visto bien hasta después de la ruina. Y aquí de nuestro noble primo, el Marqués de Falfán de los Godos, que también tiene agravios que vengar del pícaro prestamista usurero, á quien el de Falfán paga y pega casi de un solo golpe.

Y como este otro implacable enemigo de don César no puede hacer otra cosa que envuelva mayor cobardía, el noble de los Godos entrega á su prima la Duquesa unas cartas que por azar *coincidente* tiene en su poder, y que prueban que es por lo menos dudosa la paternidad natural de D. César respecto al apreciable joven Víctor, cuya ma-

dre fué *pérfida* hasta en lo menudo de la letra de sus cartas, cosa rarísima que nos hace notar el burlado por la italiana aventurera.

Cuando Buendía (hijo) llega perdido de amor al taller de rosquillera en que Rosarito de Trastamara está en camino de ser la verdadera Tía Javiera de Ficóbriga, la Duquesa tiene preparadas ya en el bolsillo del delantal las cartas amargas aquellas, entre el dulce amasijo de la fraternidad universal, para aquel infeliz de quien ya dijo su padre que estaba fatalmente destinado *á perderse por las faldas.*

Á las segundas de cambio del amor de D. César, la airada Duquesa le suelta las amargas, y, en honor á la verdad, tan prendada ya de Víctor, que no la mueve el espíritu de venganza, sino el afán de poder ser toda y para siempre de su adorado, rompiendo el lazo que le une con el hombre odioso.

Después de aquel golpe tremendo que va derecho al corazón y destruye todas las ilusiones de D. César, ya que *no la echan*, ¿qué hace la Duquesa en la casa de los Buendía, sobre todo cuando ve rechazado y despedido violentamente al que hasta entonces había creído tener un padre? Necesita todavía gozarse en su obra y llamar á su Víctor en abrazo de desposada, «hijo de nadie» y «nieto de Adán», sin que Víctor, tan apasionado

y generoso, tenga en aquella crisis terrible de su vida ni un pensamiento, ni una sola palabra para la madre que no conoce todavía.

Pero, en fin, aquella escena final del segundo acto resulta de gran efecto, y allí está el más firme apoyo de los idólatras del Galdós dramático. Pero yo—y todos los que como yo estudian la comedia al escucharla—vemos que el autor se ha condenado allí á sí mismo á perpetuo silencio; que el arquitecto ha destruído ya todos los materiales de que podía disponer para coronar el edificio prometido.

Despedido Víctor, su carácter orgulloso y fiero no puede permitirle volver á aquella casa. Desposada ya con él moralmente la Duquesa, debe correr á su lado, aunque no hubiera otras razones poderosas, ya indicadas, para hacerlo. Pero Víctor vuelve y la Duquesa no se va, para que haya tercer acto. Y ¿para qué el acto tercero? Para que veamos á D. César, después de recibir el golpe del odio de la de San Quintín, muy satisfecho de que corra por Ficóbriga el rumor de que se casa con la Duquesa. Porque el tal Buendía (hijo), que es por sus antecedentes pillo de referencia, resulta á la vista del público *tonto de solemnidad.*

Con eso y con aquella especie de consejillo de familia, que parece improvisado para que la Duquesa siga despachándose á su gusto dando el

golpe de gracia á D. César con la proclamación solemne de sus bodas con «el hijo de nadie», se acaba la obra, y allá va *el mundo que nace* camino de América, y no en el barco viejo que el avaro le ofrecía, mientras éste deja á su humillado hijo César recibiendo consuelos de los labios sonrientes del estúpido notario.

¿No valen más que todo eso la celeste aparición de Victoria y la grandiosa cuanto humana presentación del carácter de Pepet en *La Loca de la casa?*

*
* *

En cuanto á la idea generadora, como la llaman los intransigentes, idólatras y algo dañosos amigos del Galdós dramático, crea éste que no es tan saludable bajar á las duquesas por el despeñadero de la ruina hasta el pueblo, como levantar al pueblo hasta todas las aristocracias por el hermoso camino que ofrecen el ingenio, la ciencia, el valor, la fe en el trabajo y la voluntad noble y generosa de ser útil y de lograr un nombre glorioso para sí y para la patria. ¿Valdría tanto el ducal blasón de Osuna sin el valeroso arranque de aquel soldado que, por su solo esfuerzo, se honró en cambiar el apellido notorio, pero heredado, de Cisneros, por el de Girón, gloriosa y abnegada-

mente conquistado por él en el campo de batalla? ¿Qué era el mísero Colón antes de llegar al Almirantazgo y de ser raíz gloriosa del árbol nobilísimo de los Veragua?

Mucho habría que remontarse en la historia del teatro para hallar los orígenes de todo lo que ahora vale á Galdós el título de innovador, como esas escenas domésticas, artísticamente detalladas y palpitantes de realidad que ya señalé como posibles capítulos dialogados de una de las grandes obras del novelista. Á la maestría de éste se debe el primor de esas escenas, de las que tantos ejemplos del arte extranjero, y por virtud de una ejecución escénica irreprochable, han podido apreciar cuantos acuden con predilección al teatro de la Comedia.

¿Bellezas de dicción, agudezas intencionadas, nobles y profundos pensamientos? ¿Cómo podían faltar en obra de quien tantas galas de ésas nos ha ofrecido en sus famosos libros? Por cierto que en la noche del estreno, con aquel fervoroso empeño en aplaudirlo todo, no pude saturarme bien del delicado aroma de algunas frases. Para apreciar las bellezas de forma, como para notar mejor los defectos de estructura teatral, he tenido que oir dos veces más la obra, y bien sabe Dios cuánto deploro que, confirmadas una y otra vez mis primeras impresiones, resulte aquí un juicio tan poco

conforme con el de los que á todo trance quieren hoy que Galdós sea, no ya maestro, sino legislador en el arte de escribir comedias.

Por lo demás, ¿cuándo, en nuestro teatro, llegó á estorbar el escritor al autor dramático, como indica claramente, al celebrar las filigranas de estilo de *La de San Quintín*, un estimadísimo novelista? No; antes como ahora, y en esta ocasión más que en otras muchas, el literato no sólo no ha estorbado al autor, sino que le ha servido de amparo poderoso.

Si no brillara la habilidad práctica del gran novelista en el carácter y en el diálogo; si el escritor no alegrara y embelleciera la casa poco simpática de los de Buendía con las galas de su estilo, ni por cumplimiento se podría ir á visitar á la de San Quintín en aquel hogar que para ella debió ser sagrado, y en el que tan falto de solidez y de armonía teatral aparece el celebrado edificio del *arquitecto*.

Y vamos á la ejecución. Concluída la obra, al atravesar el vestíbulo del teatro una ilustre dama de la aristocracia, á quien preguntaba su opinión sobre la comedia un elegante caballero anciano, le contestó: «¿Qué quiere usted que le diga? Esa que hemos visto y oído en el escenario, no es una verdadera Duquesa de pura sangre.» Tampoco podíamos encontrar á la verdadera Duquesa en Ma-

ría Guerrero. Pero hay que ser justos: con Rosario de Trastamara ha logrado la joven artista el triunfo más legítimo de su vida de primera actriz en el teatro de la Comedia. Aquel áspero tonillo, oriundo de su inolvidable Pacorra, se ha percibido pocas veces. En las consabidas escenas de *los mundos* y de *las rosquillas* ha hecho verdaderos primores; como que allí la Duquesa es á veces la propia María Guerrero; y en el final del segundo acto tuvo un arranque soberbio, brillantísimo, á la altura del soberano arranque de Thuillier, que recibió con ella una ovación grande y merecida.

Cepillo, el experimentado primer actor, y García Ortega, inteligente y estudioso artista, ¿qué podían hacer en aquellas figuras borrosas y antipáticas de D. César y de Falfán de los Godos?

Muy bien Cirera, siempre dentro de las vigorosas líneas del carácter del avaro octogenario, el mejor trazado de todos los de la comedia. Encantadora la Ruiz en aquella celeste lucecita, en aquella criatura que está fuera del mundo que la rodea y que halla tan hermoso tener un hermano.

Y en el conjunto admirable del cuadro se echa de ver y es justo aplaudir la persistente, tenaz y habilísima tarea diaria de D. Emilio Mario.

Y ahora, mi ilustre y respetable Pérez Galdós, que con la fría severidad de carácter que le dis-

tingue—lejos ya del alborotado fanatismo que le empujaba en triunfo en la noche del estreno por las calles de la corte—no podrá menos de estimar siquiera la serena sinceridad de mi humilde juicio, me permitirá tomar de él aquellas dos palabras repetidas con que modestamente quiso contener la abrumadora expansión de sus fanáticos.

—«¡No tanto, no tanto!», os digo yo también ahora, compañeros míos en admiración al ingenio. Si deseáis para él el verdadero, el legítimo triunfo en el teatro, esperad *todavía;* tened fe como yo en el talento y la perseverante voluntad de vuestro ídolo. El teatro no ha de poder ya hacer más grande la gloria literaria del autor de *El Amigo Manso* y *Doña Perfecta*. Pero no sólo de gloria vive el ingenio, y en esta pobre patria de Cervantes, y ya desde el tiempo del inmortal autor del *Quijote*, el teatro es el que puede ofrecer algo más, muy poco más que la gloria, para que la desheredada aristocracia de las letras no llegue á sufrir bajo el poder de la autocracia heredera de la usura, que tan perseguida tiene á la derrochadora aristocracia de la sangre.

5 de Febrero de 1894.

XIII

«EL ESTIGMA».—ECHEGARAY

Nada hay más fecundo que la madre naturaleza; pero la tierra también necesita descanso si ha de producir frutos buenos y sabrosos. Cuando la apura y la violenta la codicia del hombre, los frutos se empequeñecen y se desazonan.

La fecundidad es una de las cualidades del genio; pero si éste abusa de su facilidad de producción, siempre será en mengua de la consistencia y hermosura de sus obras.

Cuando en los principios de cada temporada teatral leo la nota de obras *nuevas* del célebre autor de *El estigma*, no sé por qué el cariño mismo y la admiración que profeso al gran dramático vienen á hacérmelo desear menos fecundo Me acuerdo siempre de aquel famoso pintor de Grecia á quien se acusó de tardar mucho en dar fin á sus obras de arte. El gran artista contestó á sus acu-

sadores con estas sencillas cuanto elocuentes palabras:

—Sí, ciertamente; yo tardo mucho tiempo en pintar; pero también pinto *pàra mucho tiempo.*

Echegaray, este nuevo *monstruo de la naturaleza*—como llamó Cervantes al fecundísimo Lope,—cada vez tarda menos en pintar. Pero ¡cuánto lienzo, cuánto hermoso color, y hasta cuántos grandes rasgos de artista, envueltos dolorosamente en lo efímero de la vida de la obra!

Insisto en lo que dije en ocasión semejante acerca de lo contradictorio de la naturaleza del hombre del teatro y la del hombre de la ciencia. Para Echegaray, artista dramático, no hay diferencia de líneas: todas son buenas para llegar al punto que se ha trazado, tras la concepción de su pensamiento. El caso es llegar allí: no ve en el espacio más que *una sola estrella*, como la Eugenia de *El estigma* en la tan celebrada escena del tercer acto; y, como su personaje, salta, para llegar á *su luz*, por encima de todos los obstáculos, de todas las conveniencias.

Si preguntáis á Eugenia cómo pudo ser aquella escapatoria para visitar á su amante, y la razón de su lenguaje hiperbólico en su aproximación á su *estrella única*—el amor de su Roberto,—quizás pueda contestaros: «¡La fiebre! ¡Esta fiebre terrible que me consume!»

Pero Echegaray no podía tener fiebre todavía al elegir la primera piedra sobre que había de levantar el edificio de su obra. Aquella piedra se hace polvo, y sobre él polvo se viene abajo todo el edificio teatral, mal coronado con el suicidio del hijo, como falsamente basado en el antecedente del delito de robo y del suicidio del padre. Cuando referencias ó antecedentes de que ha de nacer el movimiento pasional de un drama tienen fundamento falso, fácilmente se desvirtúan los efectos que en la acción busque el ingenio, porque la mentira le saldrá siempre al paso, se le impondrá hasta en sus más felices arranques de poeta, y aunque éstos se aplaudan, no evitarán la caída de la obra.

Suicidio en las causas y suicidio en las consecuencias, y ni el uno ni el otro tienen justificación posible, si es que el suicidio alcanza alguna vez á tenerla. El padre pretendió borrar con su sangre su mancha de ladrón, y el hijo, sobre el cadáver, recogió para sí la infamia por salvar la memoria del padre; como si no alcanzase á esa sagrada memoria el deshonor que ha de pesar sobre su nombre en los registros del presidio.

El padre robó por piedad paterna; pero esa piedad sólo le exigía unos cuantos, muy pocos miles de reales que, si no se los ofrecían sus economías de hombre honrado y laborioso, pudo obte-

ner, á cuenta de su trabajo, de los jefes de la casa en que tanto se estimaban su laboriosidad y su honradez de largos años.

Como se ve, la fuente del conflicto mana sangre y deshonor, pero dándole vueltas á la llave de la falsedad dramática, que ha de estar jugando fatalmente en todos los resortes de *El estigma.*

Roberto—el hijo de su padre—cumple su condena y deja el presidio, dispuesto *á serlo todo,* cuando el talento de que el autor le adorna debe hacerle ver que no puede salir atrevidamente de la obscuridad sin encontrar enemigos y envidiosos que, ofendidos por sus mismos esplendores, hagan de éstos luz que los lleve á penetrar en lo que no puede ser un misterio de su historia.

Abogado insigne, diputado elocuente, jefe de grupo en la Cámara, ministro en ciernes, novio oficial de una hija de familia noble; ya lo es todo, ó casi todo. Adora á su prometida, Eugenia, y ésta le idolatra. En medio de tantas venturas públicas y privadas, hay un momento, sólo un momento, en que, á vueltas con lo que él cree secreto de su deshonra, ve lo irregular y grave y falso de su situación, y su conciencia misma le sugiere la idea de abandonarlo todo y alejarse para siempre del terreno de sus triunfos.

Pero éstos han hecho ya el milagro consiguiente. La política sin entrañas ha tocado á las

del secreto, ha envuelto el nombre de Roberto Pedrosa en la hoja del registro del presidio, y esa hoja ha aparecido en las columnas de un periódico, como inhabilitador estigma del que quiso *serlo todo.*

Parecía entonces lógica y naturalmente impuesta la huída de Roberto del terreno público y del campo florido de sus sueños, aconsejada antes por su misma conciencia. Pero con la huída del protagonista se acabaría el drama, y es preciso para el autor que Roberto, que no atenta á su vida sobre las ruinas del templo de sus glorias, á tanta costa levantado, reserve su inútil crimen para el momento en que más le sonríe el febril amor de su adorada.

El diputado elocuente, el abogado ilustre, el hombre de ley, se cree fuerte contra todas las leyes sociales; estampa su firma al pie de su estigma de presidiario, y con él contesta y desafía públicamente á sus acusadores, reclamando derechos que la sociedad no ha concedido ni puede conceder nunca.

Roberto Pedrosa, aún con el secreto de su piedad de hijo, desafía á la muerte civil que le anonada, y—mucho más *loco* que *santo*,—vilipendiado é inhabilitado en la vida pública y abandonado con horror en la privada, espera y se apoya todavía en el ciego amor de su Eugenia y en el

afecto paternal de su viejo protector, D. Jenaro, que ya *lo sabía todo* antes de empezar el drama. Con lo que no podía contar Roberto en tan tremenda crisis es con las inverosímiles simpatías de su rival, el aristócrata Mauricio, enamorado—dice él—de su prima Eugenia, y que en el primer acto tuvo con Roberto concertado un duelo, ya con las armas á la vista del público, que allí se quedan expresamente para la solemnidad de la inútil final catástrofe.

En aquel insostenible estado psicológico del protagonista, con que el drama se arrastra lánguida y penosamente, llega un instante en que Roberto, solo y desesperado, teme que el horror que á todos inspira haya contagiado también el corazón de su adorada Eugenia, con el que el suyo puede latir aún sin miedo al menosprecio del mundo. Pero su Eugenia, con fiebre todavía, abandona el lecho y huye de la casa paterna, para ir á reanimar en su soledad la vida del estigmatizado.

Sí, ella se lo dice: «Contra mi padre, contra todos, aquí me tienes. Juré venir á suplicarte que fueses mío. ¿Tu afrenta? ¡pues tu afrenta! ¿Tu deshonra? ¡pues tu deshonra!» ¿Qué mayor recompensa pudo soñar Roberto de su sacrificio filial, que aquel extremado sacrificio de lo que más ama en el mundo?

Suya es Eugenia; corrió ella á sus brazos; no

tiene que buscarla ni convencerla; puede saborear largamente aquel triunfo supremo, conservando en el altar de su conciencia el secreto sagrado de su filial sacrificio. Y sin embargo—porque el autor lo quiere—remueve inútilmente las cenizas de su padre, y con ellas devuelve el estigma á su santa memoria.

La profanadora traición está hecha, aunque sólo sea para Eugenia, que debiera ver allí desvanecidas todas las grandezas de su ídolo. Pero ella vocea con alegría el secreto ante todos los personajes allí convocados por el autor exclusivamente para solemnidad tan deplorable. Y entonces, cuando todos *creen y se felicitan*, es cuando se da cuenta de su traición Roberto, y acude á la pistola para morir con doble mancha, con la suya y con la de su padre, arrastrando en su mortal caída todo aquel falso edificio dramático.

—

¿Que hay aquí y allí grandes hermosuras en el drama? Dejaría de ser de Echegaray si no las hubiera. Para mí lo más hermoso, porque es lo más artísticamente verdadero, es la primorosa escena del primer acto entre Roberto y el aristócrata Mauricio, aunque el amor de éste á Eugenia aparece allí ya muy convencional por lo extremadamente frío y reflexivo.

En cuanto á la tan celebrada escena del tercer

acto, entre Roberto y Eugenia, hay que pasar por la grande inverosimilitud de la escapatoria de aquella niña, mimada, cuidada y vigilada por su padre en su lecho de enferma. Luego, con fiebre y todo, los acentos de pasión de Eugenia brotan demasiado recargados de figuras retóricas. Si—como dice, con razón, un gran escritor de Francia—«sienta mal en el estilo dramático lo pintoresco épico, lo descriptivo pomposo», peor ha de parecer, por más impropio, en los labios de un personaje tan natural y sencillo de carácter como la enamorada de Roberto.

Aquellos «chirridos de lima y sacudidas de dentellada» podrían pasar tal vez en boca del amante: y en cuanto á «los dos infiernos que, amándose, formarían un cielo», me parece demasiado dantesco para dicho también por Eugenia. Personificados vemos con frecuencia los dos infiernos en la vida real, en dós demonios que hasta el pie del altar van dulcemente encadenados por la pasión, y que luego convierten la unión conyugal en un tercer infierno.

En el teatro siempre han convencido más las pasiones con el sencillo y natural lenguaje humano, que vestidas con grandes y aparatosas hipérboles. La verdad en la forma como en el fondo: eso es y será siempre el arte.

De la ejecución de *El estigma*, sin vacilar puede

decirse que ha sido el héroe García Ortega, á quien ha servido el papel de Mauricio, el generoso aristócrata, para dar un paso muy decisivo hacia la altura á que el joven artista camina con seguridad y firmeza, sin impaciencias dañosas. Á Díaz de Mendoza le faltan alientos para sobrellevar el peso del protagonista, que, con todas sus falsedades de carácter, hubiera ofrecido á un verdadero primer actor grandes ocasiones de aplauso. María Guerrero ha sacado á relucir mucho de *lo suyo* y algo de *lo ajeno;* y si en esto, por imitado, no me pareció bien, en aquello, por propio y genial, la hallé encantadora.

¿A qué citar á los demás artistas? Todos ellos han hecho en el drama insignificantes y borrosas figuras decorativas, algunas de ellas verdaderas reproducciones de las que otras veces nos ha ofrecido el insigne autor de *El estigma*, matemático sublime, á quien me atrevo á pedir las sencillas líneas de la verdad y de la lógica en el teatro.

XIV

«EL PAN DEL POBRE».—LLANA Y FRANCOS RODRÍGUEZ

Un aristócrata senador del reino, en colaboración con una asustadiza parte de la prensa diaria, ha contribuído poderosa, ya que no elocuentemente, al más provechoso éxito de *El pan del pobre*, repartido en interesantes escenas dramáticas entre los habituales espectadores de buena fe del teatro de Novedades.

Poco ha faltado para pedir al Gobierno las cabezas de los autores; y, es claro, la gente es curiosa y se ha apresurado á ir á conocer el crimen y, á ser posible, á los criminales. Se decía que la obra de los Sres. Llana y Francos Rodríguez era una propaganda terrible del anarquismo; la piqueta demoledora de los cimientos del edificio social.

El Gobierno—excitado por el senador aristó-

crata—excitó á su vez al Gobernador de la provincia, y éste excitó á un delegado que le representase celosamente en el teatro, y el delegado, después de tantas excitaciones, se encontró con que *El pan del pobre* no demolía nada, y que podía seguir alimentando á los autores, á los artistas, á la empresa y—dramáticamente—también al público que se interesa por el infeliz *compañero* Miguel enfrente del bárbaro fabricante D. Jenaro.

Pero el Conde-senador volvió á la carga; y entonces el Gobierno, sólo para quitárselo de encima, le contestó una cosa que no deja de tener gracia: que «era preciso esperar á que *El pan del pobre* estuviera *impreso*», supongo yo que en la memoria de los espectadores, que siguen acudiendo al reclamo del interés dramático y no menos al *reclamo* inconsciente del Sr. Conde.

A ningún senador del reino se le ha ocurrido todavía pedir al Gobierno que evite á todo trance que, por medio de *instantáneas* telegráficas y detalladas informaciones ruidosas, se dé poco menos que importancia de héroes y de mártires á miserables asesinos que, contra la justicia de Dios y ante la justicia de los hombres honrados, dicen que mueren en la *santa fe* del anarquismo. Esa especie de *glorificación* pública, que tiene por teatro todo el mundo, es la que fanatiza á la igno-

rancia, verdadera demoledora de los consabidos cimientos.

***

Hace más de dos siglos, en plena Monarquía absoluta, se presentó el Municipio autónomo y fuerte, con poderes exclusivos frente al poder de la jurisdicción militar, en el maravilloso drama de Calderón *El Alcalde de Zalamea.* El general D. Lope de Figueroa y el mismo rey D. Felipe II bajan allí la cabeza ante un labrador, alcalde que se ha creído con autoridad para hacer ahorcar *con muchísimo respeto* á un infame libertino, oficial del ejército, que ha atropellado violentamente el honor de una doncella.

Aquello fué y es y será un arrogante *caso escénico* que, con toda la fuerza mágica del coloso de nuestro teatro, no ha afectado en lo más mínimo á las regias prerrogativas ni á la jurisdicción y las leyes militares, más fuertes hoy, sin duda, que en los tiempos del absolutismo.

Otro caso escénico, aunque ya olvidado, de hace cincuenta años, y éste algo de la índole de *El pan del pobre*, es *Jaime el Barbudo*, obra de un verdadero y convencido socialista (entonces no se hablaba de anarquismo), melodrama en que se ofrecía el espectáculo de una numerosa tropa de bandidos, armados fuertemente contra la socie-

dad, con algo de espíritu *nivelador*, aunque al fin reclamasen *el pan* en el derecho al trabajo.

Se aplaudió mucho en el teatro de la Cruz *Jaime el Barbudo*, cobró sus derechos de autor el famoso Sixto Cámara, y el derecho al trabajo sigue siendo hoy un hecho para muchos, y para otros faltaría el pan sin la bendita mediación de la caridad humana.

El pan del pobre no es más que otro *caso escénico.* Verdadero melodrama—y le llamo así sin la menor sombra de menosprecio,—¿qué habían de hacer los autores, para el triunfo, sino acumular en el personaje que regalaban como *traidor* al público toda clase de horrores y miserias?

El *traidor*, para el público que acude á *El pan*, no puede ser otro que D. Jenaro, miserable fabricante, patrono de pobres obreros, á los que trata, como vulgarmente se dice, *á zapatazos*, rebajándoles los jornales á su arbitrio, negándoles, en casos de enfermedad, un mísero anticipo, contestando á los ruegos con insultante altanería, y muy tranquilo y poseído de sus derechos después de haber atropellado la honra de una hija de uno de los pobres trabajadores de la fábrica.

Ante semejante monstruo, ó los obreros le abandonan y buscan patrono más humano—que los hay., y en inmensa mayoría por fortuna,—ó no es ilógico que suceda allí todo lo que los autores

han querido que sucediera. Por eso vuelvo á afirmar que *El pan del pobre* es un *caso escénico* cuya condenación legítima y fuerte, como idea, no han de buscarla los alarmados en el Parlamento, ni en la prensa, ni siquiera en el libro; sino en la escena misma, con otro *caso* distinto, que pudiera presentarse más piadosamente y hasta con más intención, más arte y más vigor dramático.

Los Sres. Llana y Francos—tan favorecidos por la denuncia del Conde-senador—han declarado ingenuamente, en su carta-dedicatoria al insigne Echegaray, lo que han hecho, y el cómo y el por qué lo han hecho todo, ante el poco teatral modelo que les ofrecía la obra de Hauptmann, *Los tejedores*.

La superioridad de los dos primeros actos de *El pan del pobre* es indiscutible, y constituyen ellos la parte del melodrama verdaderamente artística, por la presentación, dibujo y colorido de los caracteres y tipos de los obreros, más vivos y de rasgos más ciertos, seguros y humanos que los de D. Jenaro y su sobrina Julia, aquél harto sobrecargado de sombras, y ésta un tanto monótona y desvaída entre el pálido azul celeste de su fisonomía moral. Por eso tiene más vida propia aquel hermoso y característico cuadro de la taberna, en que sólo aparecen las figuras de la gente del pueblo, sobrias de trazos, vigorosas, sin afectación

en la palabra, y con diferencias de fondo y de forma bien señaladas, desde la egoísta tabernera, sólo atenta á su negocio, y aquel Sinforoso borracho, maleado por el vino, hasta Miguel, el revolucionario tribuno, y Pascual, el pobre viejo experimentado, que allí representa el buen sentido de la clase obrera.

El acto más débil, por lo gastado y algo inocente de resortes que en él se tocan, es el tercero, y el cuarto cobra vida en el movimiento explosivo que lleva á la final catástrofe. Alguna de las víctimas, del todo innecesaria para el efecto teatral que buscan los autores, ha podido ser sustituída con ventaja para el éxito apetecido ante el público más devoto del género melodramático. Porque allí, aquel que hemos convenido en llamar *el traidor*, queda en pie, cuando desde las primeras escenas están esperando con ansia su fin sangriento y ejemplar las almas justicieras y de buena fe que llenan el anfiteatro.

Del éxito brillante de *El pan del pobre* muy poco deben los autores á los artistas, pues sólo han cumplido bien su misión escénica Donato Jiménez, López Serrano y algún otro. Y no quiero nombrar á los que encontré más deplorables, por los mismos buenos recuerdos que de sus tiempos mejores tiene nuestro público.

XV

«LA COMEDIA NUEVA» Y «UN CRÍTICO INCIPIENTE». EJECUCIÓN DE LA OBRA DE MORATÍN

Excusado encuentro repetir aquí las consagradas frases de todo fiel cronista, que empiezan con aquello de «Brillante estaba la sala del afortunado coliseo....., etc.»

Sí; la diligentísima moda se ha anticipado veinticuatro horas á la que le había señalado la Empresa como primera de su reinado en palcos y butacas del teatro de la Comedia, donde galanes de frac y bellas damas de bajo escote suelen hacer sus escenas mudas en competencia, y algunas veces con olvido de las que en el proscenio hacen y dicen la Mariquita de *El Café* de Moratín y *La Dolores* de Feliú y Codina, obra esta última que ya elogié á su tiempo con sincero entusiasmo, y que ahora ha merecido también el aplauso de mi ilustrado compañero Fernández Bremón.

Después de besar la mano á la bellísima cuanto versátil y vanidosa reina cuya protección busca ahora el arte, pasemos á cosas que para el arte son de más sustancia.

Cuando se estrenó *Un crítico incipiente*, de don José Echegaray, todos los críticos recordaron la española sátira dramática de fin del siglo pasado, y aun compararon con ella la sátira dramática de fin de nuestro siglo, en mi juicio tan *comedia* como aquélla, aunque D. José la haya calificado modestamente de *capricho*, con aprobación un poco severa de uno de nuestros críticos más famosos.

En Febrero de 1792 se estrenaba *El Café* en el escenario del Príncipe, y en Febrero de 1891, y en el mismo teatro, se verificó el estreno de *Un crítico incipiente.*

Perturbada estaba la vida de la dramática española por autores, cómicos y gusto público á la aparición de ambas intencionadísimas sátiras. Pero ¿no había ocasión fundada para la acerba crítica de Moratín seis años antes, cuando su comedia *El Viejo y la Niña* tropezaba con tantos obstáculos, y algo después, cuando *El Barón* corría los caseros escenarios sin aturdimientos musicales de zarzuela, suprimidos ó renunciados por D. Leandro á su regreso de uno de sus viajes á Francia? Los vicios y horrores escénicos y de la

crítica en los días en que apareció la sátira de Echegaray, ¿no existían ya, tal vez más acentuados, cuando *Ó locura ó santidad* le ganaba uno de sus más grandes y legítimos triunfos?

Hágome estas preguntas para aventurar una opinión, que nada significaría si pudiera leerse la verdadera historia genésica de ambas sátiras dramáticas. Porque yo creo que en ese tono vivo, punzante, batallador, sólo pone la pluma en la llaga un autor privilegiado cuando á él afecta personalmente algo del dolor profundo que el arte sufre.

La sátira de Echegaray se dirige principalmente contra la crítica menuda que, después de haberle glorificado en sus grandes y desordenadísimos arrebatos románticos, vino á ensañarse con él duramente cuando, ya seguro en el terreno á que le llamaban el espíritu y el gusto de su época, se humanizaba y, siempre con alto vuelo, tocaba las temerosas realidades de la vida.

Y viniendo al autor de *La Comedia nueva*, los sinsabores personales de Moratín claramente nos los revelan sus biógrafos y panegiristas. No eran sólo producidos por las genialidades y los escrúpulos de femenil vanidad de damas como aquellas de las compañías de Martínez y Rivera: eran más principalmente efecto de las resistencias de cómicos industriales, que estaban bien hallados con

los pingües rendimientos de la musa desenfadada de los jornaleros *destajistas* que los servían y que, atentos al negocio, no tenían valor para hacerse cómplices de una revolución del buen gusto, cuyo fracaso temían por la misma fuerza de los estragos del gusto público.

Y la prueba de que aquellos autores *á jornal*, desaforados señores del teatro, eran los que, con su injustificado imperio, herían el amor propio de Moratín, claramente se ve en que *allí* los encerró á todos en la saliente figura del protagonista, en quien muchos vieron, ó creyeron ver, al mísero D. Luciano Comella, que si en sus apuros dramáticos y ahogos domésticos no tenía una esposa Mari-sabia como D.ª Agustina, tenía por auxiliar á su contrahecha hija que, con vivo ingenio y actividad constante, le ayudaba y servía en las apremiantes reclamaciones de los cómicos que le pagaban.

Don Eleuterio vive y vivirá mientras exista nuestro teatro, como aquel gallego de referencia, con sus repletas alforjas; y todas aquellas figuras, trazadas con demoledora mano maestra, se mueven tan naturalmente y por resortes de arte tan maravilloso, que la sencillísima fábula no puede menos de interesar siempre que en la ejecución de la obra resulte la verdad de los tipos y la naturalidad encantadora de aquel diálogo vivo y animado.

¿Ha sido esta vez la ejecución de *La Comedia nueva* lo que había derecho á esperar de una dirección escénica tan justamente bien reputada como la de D. Emilio Mario?

Los respetos á las glorias clásicas no se muestran sólo eligiéndolas para mayor brillo del comienzo de una campaña teatral. Es preciso que, desde el reparto de una obra como *El Café* de Moratín, se muestre todo el rigor de la autoridad de la dirección artística. El papel de D.ª Mariquita—aunque á la primera actriz le parezca insignificante—debe hacerlo, y lo ha hecho en otras ocasiones, la primera actriz, y mucho más cuando ésta tiene la edad, la figura y otras condiciones de dama joven. La muy estimable Concha Ruiz, la *damita* de la temporada anterior, ha quedado muy corta en ese que llamarán *papelito* nuestras novísimas eminencias.

Por el ajuste de tonos y figuras tampoco ha brillado el cuadro que nos ha ofrecido esta vez la ejecución de *La Comedia nueva*. Cirera se ha ido con D. Antonio por donde ha querido, Balaguer ha extremado en el D. Hermógenes su afectación insufrible, y todo un primer actor como D. Miguel Cepillo se ha presentado sin conciencia con *su propia cara* de todos los días, cuando la ley de la propiedad escénica le exigía otra más limpia de pelos.

La única preocupación de *lo clásico* que se ha echado de ver, ha sido perniciosa. Don Emilio Mario—que en vano quiere recordar á su maestro Romea en el final *sentidísimo* del mísero D. Eleuterio—creyó que la solemnidad de la noche se celebraba mejor haciendo solemnemente pesado un cuadro que, por el asunto, por los tipos, por el diálogo animado y vivo; está casi siempre pidiendo ligereza en el movimiento de las figuras y en la dicción de la frase.

8 de Octubre de 1893.

XVI

EL «CORRAL» DEL PRÍNCIPE Y EL TEATRO ESPAÑOL

Como en la anterior temporada teatral, al empezar en ésta mis tareas de cronista, oigo las lamentaciones del Jeremías dramático ante lo que él llama agonía de nuestra escena, y encuentro al Excmo. Ayuntamiento de Madrid en el mismo apurado trance ante la soledad y el abandono del llamado teatro Español, antes del Príncipe.

Dejando incumplidas las condiciones del contrato, *ó cosa así;* con llanto en los ojos y no sé si *luto en el corazón*, Vico se embarcó *por fin* para América; él, que temblaba de espanto ante el sólo título del drama de Echegaray, *Mar sin orillas.*

Allá en el año de gracia de 1582, las piadosas fundaciones de la Sagrada Pasión y de la Virgen de la Soledad echaron los cimientos del que entonces se llamó *corral* del Príncipe, en la misma

calle en que los *corrales* de Burguillos y de Isabel Pacheco habían servido con sus rentas á aquellas cofradías para los piadosos fines de alimentar y vestir á los pobres y recoger y amparar á los niños expósitos.

La caridad: ése es el origen del que hoy se titula pomposamente teatro Español, cuando no sólo no sirve para amparar á los pobres, sino que tampoco alcanza á remediar las miserias de la musa española.

Allí, en aquel *corral*—hace ya tres siglos,—mientras la piedad cumplía sus santos fines, se desarrollaba sonriente y esplendorosa la infancia de un gran teatro que, con Lope y Calderón, había de llegar á ser uno de los timbres más envidiados de nuestras glorias nacionales.

El *corral* del Príncipe, con el de *la Cruz*—también seguro recurso de beneficencia de las citadas cofradías—fué produciendo renta creciente de la cual, aunque pequeña, alcanzaba alguna parte al Hospital General de esta villa y corte.

Antes de que las obras del *corral* famosísimo estuviesen terminadas, ya estaba tomado en arriendo—para aquellos tiempos por una crecida suma,—y el 21 de Septiembre de 1583 ofrecían allí á un público entusiasta los primeros alientos de la musa nacional comediantes célebres que á la vez componían, para excitar el interés con la

novedad, obras de que apenas ha quedado vestigio entre las grandezas que luego habían de legarnos como timbres de gloria patria Lope, Calderón, Tirso, Moreto, Rojas, Alarcón, aquellos inmortales poetas cuyos retratos aparecen en la embocadura del escenario como gloriosos recuerdos, pero también como jueces mudos é inflexibles del criminal abandono de nuestros tiempos.

De aquel *corral* salían el remedio de autores y comediantes, el refugio de los pobres, el amparo paternal de los niños abandonados, la honra de una nación que, en letras y artes, dictó leyes al mundo.

¿Qué es hoy aquel *corral* del Príncipe con el nombre de teatro Español? Blandas butacas en vez de duros bancos; palcos abiertos en vez de enrejadas ventanas; antepechos aterciopelados en lugar de férreas barandillas, y techumbre pintada al fresco lo que fué cielo transparente ó toldo de burda lona.

Pero ¿qué bien nos viene con la gracia del Municipio que administra tan mal lo que administró con tanto celo la piedad cristiana? Nada para los pobres; nada para los huérfanos; nada para los abandonados niños. El teatro mismo ha venido á ser un viejo abandonado, y *gratis*, en manos de empresas privilegiadas ó de artistas sin la fe que exige el arte, sin la fe del martirio, que da la pa-

ciencia en la adversidad con la esperanza de la buena fortuna.

Si el teatro está fuerte todavía—cosa que ya negaban hace años los arquitectos—¿por qué no volverle á su origen? ¿Por qué no entregarle á la explotación piadosa de alguna Asociación rectamente benéfica y seguramente honrada?

Todos hemos visto repetir *la suerte* del año pasado con éxito tan desastroso y poco lisonjero para la Corporación popular y á la vez Excelentísima, que en vano ha llamado á las puertas de autores y críticos para que unos y otros conllevaran el peso de las responsabilidades en aquel teatro, del que no se acuerdan los concejales hasta que industriales de menor cuantía les piden permiso para establecer en miserable feria barracas con baratijas y puestos de nueces nuevas y libros viejos.

XVII

«JUAN JOSÉ».—DICENTA

Si entre los pliegues de todas las capas sociales late la pasión, engendradora del drama, con fuerza más terrible late entre los de la capa de mal abrigo de los desheredados de la fortuna. Porque allí las luchas de la pasión se avivan y recrudecen con un auxiliar tremendo: con el prosaico, eterno y duro combate que traen consigo las más perentorias é imponentes necesidades de la vida.

En ese terreno bajo en que florece la obscura y triste pasionaria: en ese campo de desolación á que el temeroso problema social lleva hoy las miradas de los sabios, de los poetas y de los artistas, ha brotado, también como una flor, la idea de *Juan José*, del nuevo drama de Joaquín Dicenta.

¿Quién es Juan José? ¿Quién es Rosa? Aquél es un hijo de Madrid, más conocido como hijo del

infortunio; uno de esos pobres jornaleros que, en medio de las sonrisas de la juventud, tienen nichos por viviendas, y forman en las llamadas *casas de vecindad* montones de carne humana. Carne de su carne, alma de su alma, vida de su vida, es Rosa, que con él vive y por quien flaquea el lazo del amor, porque, mal avenida con el trabajo y con la vecindad de la miseria, es de esas mujeres de fácil descenso desde el amor que se entrega al amor que se vende, y quizás desde los brazos del amor *de uno* á las manos del capricho *de todos*.

La unión fatal de esos dos seres está, pues, más que desequilibrada: está rota por el duro contraste de los caracteres, por el choque violento entre la naturaleza moral del uno y la del otro; en él abnegada y siempre dispuesta al sacrificio, en ella con un fondo de egoísta levadura, que la hará cerrar los ojos ante las más heroicas grandezas de la pasión de su amante.

En Rosa tiene concentrados Juan José todos los más santos afectos del corazón del hombre; porque, ya en su infancia, falto del amor de los padres, sólo encontró á los fieros explotadores del niño. El amor para él es una necesidad, del espíritu más que de la materia. Para ella el amor es un juguete de lujo, que puede venir de manos de miserables *corredoras* del vicio.

No siempre es lo más digno lo que constituye el ideal de la pasión humana, y esas terribles aberraciones son las que producen en la sociedad, arriba como abajo, muchas de las trágicas catástrofes de que nos habla todos los días la crónica negra.

Juan José, sin darse cuenta de ello, desconfía menos de Rosa que de sí mismo. Todavía tiene esa otra abnegación: juzga á su ídolo superior á su idolatría; tiene algo del avaro que guarda su tesoro con siete llaves, y no piensa tanto en los afanes que le costó como en el valor que por sí solo tiene, viendo en cuantos le rodean codiciosos ladrones que le acechan para despojarle.

¡Pobre Juan José! Si el bondadoso y noble albañil, tan firme y tan diestro sobre el andamio en las obras *de fuera*, hubiera podido, menos ciego, penetrar *dentro* del alma pobre de su Rosa, ¡cuántas veces hubiera flaqueado en su lucha diaria con los elementos y con el peligro de su propia vida, pasada entre cantares en el trabajo duro, con el único pensamiento, la única alegría del mayor bienestar de su ídolo!....

*
* *

Ese fiero contraste de estado psicológico de los principales personajes, se revela pronto, en las

primeras escenas de la exposición; se desarrolla con verdad sencilla, con interés creciente, con fuerza de calor humano, en el medio ambiente propio de todas aquellas figuras, de un modo admirable estudiadas en la naturaleza, y con gran arte trazadas y movidas, desde la taberna á la desmantelada y fría vivienda de Juan José y Rosa, y desde el patio de la cárcel á la hermosa guarida del amor á un tiempo vendido y robado.

Para que el ídolo de Juan José caiga, allí están Paco, el rico maestro de obras, codicioso de los encantos de Rosa, y la *señá* Isidra, dispuesta con la labor de sus miserables *tercerías* á un *zurcido* tan fácil, pues la tela ofrece tan naturales ajustes.

Desde que Rosa aparece, se la adivina en sus primeras palabras, cruzadas con las de Toñuela, su sufrida compañera de la Fábrica de Tabacos, que siente la impuesta suspensión de sus diarias tareas, porque ha de impedirle unir su pobre jornal al jornal de Andrés, *su hombre*, como ella le llama. Rosa mira con horror, con asco, sus manos de obrera, y atiende y responde bien á la sugestión infame de la *señá* Isidra, mientras la rechaza valiente Toñuela, figura secundaria en el drama, pero principal para las simpatías del público, que ve en ella un contraste hermoso y delicado que acredita en el autor la posesión de los secretos del arte de interesar en el teatro.

Rosa sabe que Juan José va á llegar á la taberna, y, sin embargo, oye á Paco, al maestro de obras de su amante, acepta su invitación, y acude á rociar con vino una *malagueña*, cuyos acentos interrumpe la voz justamente airada de Juan José, quien, arrogante y fiero, produce aquel hermoso final del acto, sin miedo á golpes con que le amenazan su propia actitud y sus altas voces de provocación y de desafío al que codicia su tesoro.

La suerte *está echada*, y de lo hecho no se arrepiente Juan José, ni sintiendo el primer golpe de la ruin venganza de Paco, que le deja sin trabajo, sin jornal, sin pan, sin abrigo, y á Rosa, por tanto, más influída por la infame sugestión de la *señá* Isidra. Con ésta se encuentra al lado de Rosa cuando entra desolado en su casa; y, con gran instinto de conservación de su amor—que para él es de la vida—arroja de allí con asco á la vieja miserable, y hasta vuelca el brasero en que arden los carbones de su impía *caridad*, porque aquella lumbre dice él que «le enciende la cara y le da más frío en el corazón que en el cuerpo la nieve de la calle».

Parece que en todo aquel acto hermoso no dan un paso los personajes del drama, porque todo lo domina la que bien podemos llamar *acción interna*, que con tan vivo interés subyuga á los espectadores. Todo lo llena aquella escena capitalísima en

que la resistencia seca y dura, la imponente rebeldía de Rosa, atrae al fin, como en íntima tempestad, el rayo del golpe de Juan José.

Ella llora como lloran las malas hembras; pero el rayo ha herido sólo el corazón del hombre, cegado un momento por la misma luz que le hizo ver claro que Rosa se alejaba de él, que perdía el tesoro, que se le iba la vida. Para que no se le vaya le falta dinero, y sabe ya que el trabajo, con el que lo ganó siempre, está lejos también, cuando tan cerca lo necesita. Juan José, á pesar de la crueldad del abandono de sus padres, nació y es hombre honrado; siente la necesidad de la honradez; pero siente más la necesidad del amor de Rosa, y se decide á ofrecerle su honor en sacrificio. Jura á su Rosa que la llevará cuanto necesite; jura el infeliz *por ella*, «como juran por su propia madre los venturosos que la han conocido».

Y Juan José va á robar; y si necesita ganzúa, se agarrará á ella como á una llave más, la última que se le ofrece al avaro para seguir dueño de su tesoro. Pero el hombre honrado no sabe manejar esa llave; vacila y tiembla ante el delito; y al que tiembla y vacila le sorprenden, le amarran, le juzgan y le condenan, como al pobre Juan José, el mísero y loco apasionado.

*
* *

No; yo no creo—como algún ilustrado compañero mío—que el cuadro del patio de la cárcel sobra en el drama. Para juzgarlo necesario me basta la terrible decisiva crisis que produce en el alma de Juan José la carta que—por no saber leer—tiene que oir en los labios de *el Cano*, de aquella episódica figura *de un momento*, rasgo sobrio y firme de un carácter, que acredita por sí solo el pincel dramático de Dicenta.

Todo aquello no puede suplirse con una ligera referencia del protagonista para llegar á la catástrofe. Hermosura inponderable la del monólogo de Juan José con la carta de su amigo Andrés ante los ojos, que no pueden ver dónde están las letras que le dicen que «Rosa vive con Paco», porque, para su ignorancia, todo está allí confundido, como él dice: «el cariño de Andrés y la infamia de Rosa; la firma del amigo y la traición de la mujer».

Las cuatro palabras de Andrés son para el alma de Juan José las mismas palabras terribles que escribió Dante sobre la puerta de su *Infierno*. En la cárcel queda, con su honor sacrificado, su esperanza; y él, que confiaba *aún* noblemente en la rehabilitación y en la dicha, no es ya más que una fiera sedienta de sangre, que llama con rugidos á *el Cano*, dispuesta á romper la cadena, con los dientes más que con la lima, para correr á saciar su sed de venganza.

Y llega al afrentoso cuanto limpio nido de víboras; y busca frente á frente al ladrón de su bien único, y hiere y mata. Rosa, á quien se ha encontrado al paso, cubierta con las galas que compró la perfidia, llora *por lo que pierde*, y lanza gritos pidiendo socorro y venganza; y Juan José, que ha oído aquel «¡mi Paco!» en aquellos labios que adora *todavía*, excitado por la sangre de su rival y por la furia de sus celos, quiere ahogar con sus manos todas aquellas voces que le hieren en aquella boca que fué suya, y mata á la mujer por borrar tanto insulto.

Llega Andrés, y al ver á su pobre amigo hecho una estatua del dolor, en aquel cuadro de muerte, le suplica que huya, que salve su vida.

«¡Mi vida!—dice Juan José, señalando á Rosa.—¡Mi vida era esto, y lo he *matao*!.....»

Así acaba ese drama hermoso, legítimo, de pasión, sin tesis ni problema en su interés pasional, á no ser que la sociedad alarmada quiera buscar el problema en las mismas entrañas del conflicto dramático, tan posible en todas las esferas sociales.

¿Qué decir de la dicción del diálogo? La que corresponde á aquellos personajes de carne y hueso; llena de delicadezas de sentimiento y de gracia propias de ellos, sin enfadoso ropaje retórico que pueda desmentirlos ni desnaturalizarlos.

Los artistas del teatro de la Comedia han estudiado y representado el drama con todo el amor que merece, resultando el cuadro con un conjunto admirable. Quizás, y sólo en el final, ha flaqueado un tanto la figura de Rosa, á pesar de los deseos de la Srta. Martínez, á quien pedía arranques de artista muy superior la acusadora figura del protagonista, reflejada en el espejo. Nieves Suárez, encantadora en la sencilla obrera, compañera ingenua y apasionada de Andrés. Josefina Alvarez, obediente al autor, venciendo con discreción suma los peligros que ofrece la figura de la miserable Celestina. Amato, sacando el partido posible del ingrato papel del maestro de obras. Pepe Vallés, demostrando que á un actor excelente le basta una sola escena, y con figura poco simpática, para que el público le premie con aplausos. Balaguer, traduciendo fidelísimamente la gracia del tipo popular del amante de Toñuela. Y, en fin, Thuillier, de quien bien puede decirse que resulta en la escena la más propia y viva encarnación que del protagonista ha podido soñar el poeta; convenciendo con los viriles arranques de pasión, conmoviendo con sus lágrimas, haciendo al espectador partícipe del sentimiento del infortunio de Juan José, y mereciendo, en suma, no pequeña parte de la ruidosa ovación que ha coronado la obra de Dicenta.

¿No tiene defectos el drama?—me preguntará alguno.—Como toda obra del hombre. Pero, si me permite verlos, no me deja apreciarlos el hermosísimo conjunto de la obra. Cuando hablé de los del aplaudido *Luciano*, presentí ya este triunfo definitivo de Dicenta. Cuando el autor dramático es poeta verdadero, y encierra y acaricia su idea en el corazón, de allí sale—porque de allí sólo puede salir—vestida ya con las hermosas galas perpetuas del legítimo arte.

XVIII

«LOS CONDENADOS».—GALDÓS

CREÍA yo que D. Benito Pérez Galdós tendría su nombre literario en tanta estimación, por lo menos, como han mostrado tenerle la prensa, en general, y el mismo público que, ateniéndose á leyes supremas, pronunció el fallo condenatorio de *Los condenados.*

Por seguro teníamos todos que el Sr. Galdós no apelaría de tan justa y definitiva sentencia, ni aun por empeños de procuraduría perniciosa de la amistad, ni con la lisonjera iniciativa de la Dirección del teatro, bien convencida de un fracaso tan completo y tan patente.

El cartel anunciador, sin embargo, ha venido á decirnos, con el nombre del autor, que éste persiste en su equivocación tremenda, y que, de su viaje al valle de Ansó con los Barbués y los Paternoy, ha traído una tenacidad aragonesa digna

de empresa mejor que la de deslustrar timbres de la propia gloria.

¿La gloria de Galdós? Bien señaladas pruebas de respeto á esa gloria han dado el público y la crítica desde que el novelista apareció con su *Realidad* en la escena, hasta el ruidosísimo *caso* de *La de San Quintín*, en que el público dió por buenas y hasta por justas las *desplantadas* exageraciones de un entusiasmo preconcebido.

Ahora mismo, con motivo de *Los condenados*, la Empresa amparaba ya la obra anunciándola en la misma forma que la primera, y en los carteles se hablaba sólo del *eminente literato*, y la prensa, en su sección de espectáculos, decía un día y otro al público que iba á ver una «obra nueva del eximio novelista», un «nuevo drama del famoso autor de los *Episodios Nacionales*». Y así el público fué una vez más al teatro sin olvidarse de la librería, cuando el autor seguía olvidándose de la librería con sus grandes y bien acariciados empeños del teatro.

Pero la bandera roja y gualda de los *Episodios Nacionales* no podía ya cubrir y amparar con sus gloriosos recuerdos un desvarío escénico tal como el de *Los condenados*, sin calificación posible en la dramática.

Allí, lo más serio, lo más santo, resulta de un grotesco tan vivo, que todos los esfuerzos de la

buena voluntad del espectador no alcanzan á llevar á éste por el camino que el autor le señala con una acción pobre y sin interés, entre personajes absolutamente faltos de color y calor humanos, aunque estén vestidos con propiedad estudiada por un sastre-artista, empeñado en servir al autor como fiel compañero de aventuras en el mismo terreno en que los personajes se mueven como máquinas sin concierto, por ciego impulso.

*
* *

¿Á quién vamos á tener por fuerza real del drama? ¿Á la inocente y al fin fantástica Salomé, con su pasión recrudecida á los fulgores del lucero del alba? ¿Á su amante, el de los fieros alardes de León y de Bravo, con sus fatalidades á lo *Don Álvaro* y sus arrogancias y sus rufianerías á lo *Tenorio*? ¿Á Santamona bendita, abogada de los amores *non sanctos*, encubridora y amparadora de los criminales contra el *ángel de la Guardia civil* y la recta acción de la justicia humana? ¿Al otro santo, Santiago Paternoy, pacientísimo Job de las miserias de la que se prometió por esposa, sobre a que echa el manto de su piedad, mientras ayuda la santita de Ansó á echar la capa encubridora sobre el criminal empedernido?

Porque el autor lo quiere, los ansotanos—in-

clusos Barbués, Gastón y toda la familia—podrán tener en olor de santidad á la viejecita herborizadora, providencia de amantes extraviados, y á Santiago, aquella especie de oso manso de las montañas aragonesas, que ruge y enseña los dientes á los suyos para abrigar y acariciar con su piel á los enemigos que le mortifican, después de haberlos *condenado* solemnemente al *amor* y á la *vida*.

Pero el público se ríe *de* y *con* los dos santos en todas sus extrañas y caprichosas manifestaciones, sobre todo en aquel solemne y sublime juramento en falso—en situación más falsa todavía—en que el santo Paternoy—después de atropellar á Cristo con su encubridora mentira—se atreve á echar todo el peso de la justicia de Cristo sobre los que le piden la verdad en pro de la justicia misma.

Inútil tarea la de hacer de *Los condenados* un detenido y detallado análisis, cuando la obra es tan falsa que no puede resistir siquiera la más sencilla presentación de los principales personajes, que llevan su peso abrumador hasta aquel ridículo final fantástico.

Paternoy—que asegura á Pepe León, ó Martín Bravo, que no es *juez*, pero que no se decide á asegurarle que no sea *sacerdote*—lleva á su ex prometida y comprometida Salomé al refugio sagrado de un convento; y allí, en la soledad del claustro

—donde se despertó el amor en el corazón de doña Inés de Ulloa—se desata la locura de la enamorada de su León, con terribles celos de su inesperada rival, la rica viuda y doctora en letras doña Feliciana.

Y aquí lo fantástico. Salomé no ha muerto. Pero, en el extravío de su razón y al lado de su confidente Santamona, se da por muerta, y habla con voz *de ultratumba*, y dice á su pérfido Martín Bravo que le espera arrepentido de sus crímenes, ó sea con su *punto de contrición* correspondiente. Y aquello coincide con que las vírgenes del Señor salen por el claustro en procesión, con sus velas encendidas y al són un tanto apagado y misterioso del órgano. Y como allí llegan también de activos espectadores Paternoy y toda la familia y amigos, y hasta Ginés, el alegre Ciuti de León Bravo, éste aprovecha la solemnidad para hacer una brillante confesión general de sus tremendos pecados. Paternoy declara juez de derecho á la loca, á Salomé, y ésta condena á muerte al que se dignó llamar atrevidamente *su marido:* es claro; como que le está esperando muerta para llevárselo en sus brazos á la gloria. Pero no hay apoteosis.

Yo me preguntaba después, alejado de aquel vértigo dramático, si el autor tendría toda aquella inmensidad insondable entre sus arrinconados apuntes de novela; ó si, dadas ciertas solemnes

situaciones musicales, habría pensado hacer con todo ello un drama lírico, sólo para que luciera en composición é instrumentación un gran maestro.

Yo no sé si allí dentro habrá simbolismo social ó filosófico; idea *madre*, idea *generadora*, más obscura, por supuesto, que aquella de *la masa* de *La de San Quintín*. Pero alguno ha dicho en letras de molde que el público no comprendió á *Los condenados*. Yo me declaro desde ahora el más tonto de capirote de los del público; y, mientras aquel que alguien llamó *gran arquitecto teatral* planea otro edificio, espero humildemente á que el piadoso creador de Santamona me ilumine y me haga comprender lo que, como mi compañero el público, no he comprendido ni después de haber oído tres veces *Los condenados*.

Al final de la obra no nos dice el santo Santiago Paternoy—como al final del primer acto—que allí *no ha pasado nada*. Pero bien pudo jurar por Cristo y por su cuenta—y no en falso esta vez, desgraciadamente—que *aquí* está pasando mucho y muy grave: que las letras españolas están perdiendo hace años todo un novelista, sin esperanza de encontrar en él un autor dramático.

12 de Diciembre de 1895.

XIX

EL PRÓLOGO DE «LOS CONDENADOS» (*)

HABLEMOS del famoso prólogo.

Anuncióse largamente entre la familia literaria la aparición de un prólogo del autor de *Los condenados* al frente de su obra impresa, cuando aquellos personajes dramáticos habían perdido el pleito en *todas las instancias*, condenados por sí mismos, antes que por los jueces, á *perpetuo silencio*.

Hé aquí—me decía yo—la ocasión triste, pero solemne, que va á aprovechar el autor derrotado para ofrecernos con sinceridad y nobleza su conciencia literaria, arrancada *de cuajo*, como Pepe

(*) Con íntima satisfacción suprimiría yo este artículo de réplica *algo fuerte* al autor de *Los condenados*. Pero no puedo hacerlo, porque tampoco el Sr. Galdós ha suprimido el prólogo de su obra impresa, fuerte y hasta *duro* con los críticos, y con sus alusiones muy directas al mísero autor de *Campañas teatrales*.

León se permite decir en la situación culminante.

Pero ¡oh desencanto! Leí el tan cacareado prólogo, y..... nada de confesión, nada del *pequé*, nada de autor contrito, ya que no podía ser por la salvación de los apetecidos *derechos*, por la más importante salvación de un alma literaria, para la cual tampoco habían de ser precisos juramentos falsos de santos aragoneses.

Nada de profesión de fe dramática, ni de revelación de nuevas ideas estéticas, ni de atrevimientos de arrogante *credo* artístico. Absolutamente nada más que *cosas* de un Galdós inesperado; desesperación de una soberbia desordenada; coraje endiablado de una ira que se desata en denuestos y se revuelve estérilmente contra los mismos que lamentaron la caída irremediable.

El Sr. Galdós no es allí más que el ídolo que desciende á confirmar, con vulgarísimos enojos, la idea que tienen muchos españoles de que en la altura del pedestal ha trabajado de sobra la fuerza del patriotismo.

Y no hay que decir que al autor de *Los condenados* no se ha ofrecido ancho espacio donde poder lucir serenamente, ya que no con aquel vigor y aquella abundancia de doctrina literaria de Víctor Hugo en su prólogo de *Cromwell*—como pretende algún piadoso diario—siquiera con la brillantez y la fina sagacidad de Alejandro Dumas

(hijo) en sus tan discutidos prólogos de artista verdadero.

En el larguísimo é inadmisible alegato, sólo una cosa me ha conmovido. Aquella actitud candorosa, verdaderamente infantil, en el momento en que inquiere el Sr. Galdós las razones del enojo del público. Me parece estar viendo á un niño mimado cuanto revoltoso, sin conciencia y algo desmemoriado de las diabluras que ha hecho, y que, ante la cara fosca y amenazante del papá, duda si el castigo le viene por la rotura del pantalón, por la pérdida del catecismo ó por la irreverente caricatura que ha hecho del maestro entre los torcidos palotes de la plana.

Pero antes y después de esa actitud de humilde, el niño arriscado cuanto blando al castigo se atreve á llamar *prestidigitación* á la habilidad de ingenio que sabe presentar y contrastar los caracteres y manejar los legítimos resortes del teatro; y en seguida defiende y ampara y abriga con la capa *rota* del *hipnotismo* la extravagante autoridad del santo Paternoy, muy bueno para colocado en una rinconera del hotelito que ha levantado el novelista en la capital de la Montaña, pero nunca para ser ofrecido á la adoración de los fieles del arte en el altar mayor del templo de la musa española.

*
* *

Esa defensa de sus santos grotescos, y otras defensas de la soberbia contumaz, y otros ataques *sin ton ni son* del apedreador de su propio tejado, están perfectamente en el que, dando tumbos en su desconcertado prólogo, se imagina en el final—*pro gloria sua*—un ejército de *tontos* y *majaderos* que tratan de ahogar envidiosamente sus alientos de dramaturgo.

Esas sí que son grandes tonterías. Y es que, cuando descienden á hacerlas y decirlas estos hombres de talento, son unos tontos que, caritativamente, podemos llamar *sublimes*, porque se dejan atrás á los tontos más vulgares.

Y empeñado el Sr. Galdós en que se le reconozca una inmunidad de que no han gozado los más grandes autores. Porque dice él que algunos han tratado á su obra como si fuera una de esas de que el público «hace la crítica con las extremidades inferiores»; las mismas extremidades con que hubiera hecho la crítica de *Los condenados*, á no recordar respetuosamente aquel pedestal, extremado por el patriotismo, de que queda hecho mérito.

Porque lo que más saca de sus casillas á nuestro antiguo ídolo de los *Episodios* es lo que él llama «pérfido humorismo», que, *sin perfidia*, no es más ni menos que el arma fina y punzante que han empleado los grandes maestros de la crítica

ante las obras que les han parecido fuera de la ley del arte, sobre todo cuando eran de autores más obligados por su fama á no herir la ley con un atropello. Vea el Sr. Galdós, entre otras muchas, la retozona burla con que trata Paul de Saint-Victor al santo que Alejandro Dumas le ofrece, con patriotismo y todo, en *La mujer de Claudio;* vea después al gran Sarcey con un humor, *pérfido* quizás, pero certero, ante las flaquezas de alguna de las trasplantadas obras de Ibsen. ¿Se juzga el Sr. Galdós más invulnerable que esos dos dramaturgos?

Y llegamos—para concluir—á esos pícaros *petulantes* que, según el prologuista, «quieren llevar *el padrón de autores*».

Nadie quiere ni puede llevar el tal *padrón.* En él logran incluirse todos los españoles que desean avecindarse en el cada vez más populoso barrio de Talía. Y pueden hacerlo sin *larga vida* de tentativas; en mucho menos tiempo del necesario para dar á luz una Santamona.

Pero, es claro, luego hay que pagar *el título*, la cédula personal, como quien dice; y con tanto mayor recargo del tanto por ciento á favor del Municipio—ó sea del público—cuanto mayores son en el autor las pretensiones de arte y hasta de industria. Y no se le exige al *empadronado* el pago en dinero, sino en buenas obras teatrales, por

aquello de que «obras son amores..... y no prólogos largos».

Y vea el Sr. Galdós lo que son las cosas: alguno de esos *petulantes* que se le vienen con la *perfidia* de querer llevar el *padrón*, imitó aquí el sano ejemplo que le había dado en otra parte un meritísimo compañero del novelista — verdadero gran maestro en el arte de escribir, de narrar y de pintar caracteres y costumbres—y halló suficientes dos ligeros ensayos dramáticos para excluirse del *padrón*, convencido de que es más fácil ver las dificultades del arte que vencerlas.

Mi buen D. Benito no tomará por serio y legítimo—á pesar de los *derechos* devengados—aquel escandaloso triunfo de la señora *Duquesa*, que supongo será el mismo que él se apunta.

Con tan recta y serena justicia, y echando modestamente una mirada hacia el largo y penoso camino recorrido hasta el lamentable fin de *Los condenados*, comprenderá el Sr. Galdós que no son los que tan pronto y tan discretamente se excluyeron del *padrón* consabido, los que pueden ser contados ahora ni después entre las *almas grandes* de que habla el D. Hermógenes de *La Comedia nueva*.

15 de Enero de 1895.

XX

FIN DE UNA CAMPAÑA DEL ESPAÑOL

Acabó la campaña en el teatro Español cuando no debía acabar, puesto que la empresa Guerrero estaba obligada, por las condiciones de arriendo, á tener abierto el famoso Corral hasta los últimos días del mes corriente.

Pero ya es cosa sabida que los favorecidos por nuestro Excmo. Ayuntamiento en los concursos de aspirantes al teatro Español pueden hacer, y hacen, con el uso y el abuso, letra muerta y espíritu perdido del espíritu y la letra de los contratos. Para convencerse de esa verdad, no hay más que repasar la historia de esos contratos y de esas empresas desde hace veinte años hasta este tan holgado y dichoso fin de siglo.

Se dijo un momento — un momento nada más, y sólo en círculos literarios y artísticos — que la Comisión de espectáculos del Municipio iba á lla-

mar al orden al Sr. Guerrero (padre). Pero si le ha llamado, el empresario del Español no ha respondido. Saludó sólo al conserje con estas sencillas palabras: «Ahí te dejo las llaves, y ¡abur, Perico! Hasta Octubre ó hasta cuando me dé la gana.» Y allá tienen ustedes á Guerrero (padre) y á la Guerrero (hija) procurando abonos *clásicos* en Málaga, la bella.

Y, por Talía,—no por la Guerrero,—que pueden estar quejosos el empresario y la artista de la manera con que les han tratado el público y la prensa, y el Municipio mismo, el cual ni siquiera quiso tomar cartas en el juego del asunto benéfico Sarah-María; de aquella fiesta inolvidable, de la cual resultó la cosa más curiosa de la beneficencia teatral: que los beneficiados, los pobres, los *desnudos*, contribuyeron forzosamente á *vestir* á María Guerrero con todo el lujo que el argumento franco-español requería.

En cuanto á la prensa, con relación á la ya celebérrima artista, yo declaro que, en cuarenta años que cuento de aficiones dramáticas y estudio de las cosas del teatro, no he conocido actriz á quien los periódicos y la crítica hayan abierto tan fácil camino, olvidados de los vicios y defectos, resistentes á la censura, y atentos siempre á extremar los elogios en cuanto daban la menor ocasión las buenas cualidades de artista tan rápidamente en-

cumbrada. No sé adónde irá á parar todo eso, porque en el teatro de enfrente ha pasado este año casi del todo inadvertida, para los que se dedican á labrar pedestales, aquella otra María que con tanto aplauso de ellos, y hace pocos años, conquistó el título de *Doctora* en el arte, con las firmas de los hombres más eminentes en ciencias, artes, política y literatura.

Hablando de uno de los últimos beneficios del Español, creo que refiriéndose á *La Estrella de Sevilla*, de Lope, un periódico de grande autoridad y mayor circulación llegó á decir estas superhiperbólicas palabras: «Ante María Guerrero debe *prosternarse todo nuestro siglo XVII.*» «Y valga la figura», añadía. No, no vale; porque ésas son las figuras que descomponen y echan á perder en escena las de las actrices que, adormecidas por alabanzas que nadie razona, se amaneran, acentúan sus vicios de acción ó de dicción, y llegan á despreciar el sano consejo de los pocos que les dicen la verdad sencilla y pura.

¡Boca abajo, ante la Guerrero, *todo* aquel siglo de oro! Es decir, todos aquellos grandes poetas dramáticos, con María Calderón, ante la que *se prosternó* un rey, y con María Riquelme y la Baltasara, que en vida fueron dos maravillosas actrices y que murieron *casi* en olor de santidad, según las crónicas de aquel tiempo.

¡Y decir que estuvimos á punto de perder todo ese regio esplendor artístico de nuestra moderna María! Todo dependió del voto del maestro Coquelin en aquellos días en que nuestra entonces damita joven fué á París, guiada por su padre, á pedir en el teatro francés carta de naturaleza artística. Si Coquelin llega á dar su *pase*, los franceses nos roban, con María Guerrero, *todo* el siglo XVII. Y entonces María — que es sencillamente *lo mejor* entre lo mediano que tenemos — hubiera, con su vocación decidida, estudiado la historia de las grandes actrices de Francia, encontrándose con las difíciles y dolorosas conquistas de renombre, por ejemplo, de una María Dorval, que empezó por poner en peligro su vida en el estudio de *La hija del músico*, para llegar al fin, tras constante y larga lucha, á aquel triunfo definitivo y glorioso de Kitty Bell en el *Chatterton* de Alfredo de Vigny.

Aquí, y en estos días, los laureles artísticos cuestan poco. Todo es cuestión de buena voluntad y un tanto de fantasía de la prensa. ¿Es que aquí se olvida todo nuestro pasado teatral? Los pobres viejos, que tenemos interés en que *esto* no sea peor que *aquello*, recordamos muy bien lo que hicieron Julián Romea y Matilde Díez en *Sancho Ortiz de las Roelas* y en todo el teatro *clásico*, que ahora se dice *resucitado* por María Guerrero y Díaz de

Mendoza. Aquéllos le resucitaron verdaderamente *por amor al arte;* éstos le representan por exigencias de *la moda*, que pide eso para sus citas aristocráticas, sin perjuicio de rechazar nada menos que *El castigo sin venganza* con pretexto de cómicos escrúpulos.

La industria se impone ahora en todo el teatro español. Pasaron aquellos días en que un gran actor-empresario sacrificaba sus intereses dedicando *semanas enteras* á honrar al inmortal autor de *El sí de las niñas.*

8 de Abril de 1896.

XXI

«NIEVES».—CEFERINO PALENCIA

Hablemos hoy, en primer término, de la tantos años esperada *Nieves*, señora que Ceferino Palencia nos presentó, *por fin*, con la corona de Condesa de Alamar, de la que estaría por mí dispensada si luciera todos los reflejos de la otra corona, de la que el poeta ha merecido por obras que tanta y tan legítima reputación le han dado en el teatro.

Los pecados más perdonables de *Nieves* nacen todos de un imperdonable pecado del poeta. Se comprende que, herido viva y repentinamente por una idea mala; enamorado hasta la ceguera de un asunto antipático, le ponga el poeta con precipitación en el telar de su estudio, urda bien ó mal el plan, zurza peor ó mejor las escenas y, con la tinta fresca todavía, lleve la obra al reparto, á los ensayos y al estreno, sin temor de

que el director ó el empresario puedan ver lo que él, cegado por la pasión, no ha visto.

Lo que no se comprende es que el autor de *El Guardián de la casa*, que no había llevado nunca al teatro malos pensamientos ni antipáticos asuntos, haya pasado diez años largos de premeditación, y hasta de alevosía contra sí mismo, afanosamente encariñado con su *Nieves*, afinando el plan, rehaciendo actos, retocando escenas, sin acabar de ver, en el supremo instante, que su Condesa de Alamar tenía la fealdad de origen y el vicio, por decirlo así, de constitución, incurables aun con todos los procedimientos del verdadero arte de hacer comedias.

El amor tenaz al asunto de *Nieves* ha sido para Palencia uno de los «Cariños que matan», cariño de suicida, que no le ha dejado ver la terrible «Carrera de obstáculos» que se le presentaba, ansioso al fin de llegar á «El Desquite» de lo perdido en el largo silencio, hasta por encima y en contra de su patriótica idea literaria de «La Charra», pecado de que no le absolvería ni su mismo «Cura de San Antonio».

Porque Ceferino Palencia, en su última obra, resulta grande y perniciosamente afrancesado. No sé hasta qué punto habrá influído en su ánimo el triunfo constante de su esposa, María Tubau, con el largo repertorio francés, desde que la inteli-

gente artista empezó á campar por sus respetos, libre ya de los que le había merecido la dirección de Emilio Mario.

Esa influencia, la ejercida por los discutidos atrevimientos realistas de algunos de nuestros buenos ingenios dramáticos, y quizá también el miedo incomprensible de verse arrinconado quedándose en su bien cultivado terreno de la sencilla, tradicional comedia española, le han llevado año tras año, día por día, de la blanca y pecadora mano de *Nieves*, hasta esa fatal caída, que han querido hacerle menos dolorosa algunos críticos afectuosos, con eufemismos, pretericiones y hasta ingeniosas y hábiles huídas á la crónica madrileña.

Creo yo que Ceferino Palencia debe estar ya convencido de que su adorada *Nieves* es una equivocación completa. Al remontar su vuelo á la alta comedia, no ha podido respirar el ambiente de un mundo que no conoce. Aquella Condesa, rica, viuda, bella, orgullosa, con toda la experiencia del mundo en que ha nacido, no puede proceder en sus pasiones, ni en sus mismos vicios, como una chula de la última capa, de la capa empeñable y hasta vendible. La malicia y el ingenio de que hace alarde le han de servir siquiera para salvar, con las apariencias, su orgullo nativo. Su entendimiento y su corazón, que alguna vez ful-

guran, deben ver, después de tanto tiempo, lo que ve el público apenas asoma Pepe Andújar: que éste es un canalla sin vergüenza y sin espíritu, y que el cederle—sin necesidad de aquella Celestina *embajadora*— es el más terrible golpe que puede dar á su rival, la de Santa Clara.

Casi todo lo que sucede y se habla en aquel hotel aristocrático parece que debe suceder y hablarse, con palabras más pintorescas, en esfera mucho más baja. Y gracias á que la rival de Nieves, la otra chula, la otra Condesa, no sale, se queda en personaje de referencia.

La única figura simpática del cuadro es Monteagudo, el antiguo tutor de la de Alamar, de la que toma al abnegado jiboso por su *Deus ex máchina*, por providencia justiciera é instrumento de venganza en el final supremo y desesperado.

La condesa Nieves le ha declarado infalible de solemnidad en un simulacro de duelo, en el segundo acto, para que al disparar ella aquel tremendo «¡Mátale!» — última palabra de la comedia—se convenza el público de que Andújar muere al fin á manos de un asesino; porque el indecoroso chulo de frac, según la actitud firme y la voz de mando de su airada prenda, va al desafío

«Como una res destinada
Por su dueño al matadero.»

En la última comedia de Ceferino Palencia —

en la que relampaguean á ratos el ingenio y el dramático instinto del autor — puede decirse que todo lo llena y domina el carácter imposible de Nieves, que tan á prueba había de poner el talento de María Tubau. Y como *Nieves* no interesa al público, éste concluye por apartar los ojos de la protagonista y concentrar todo su interés en la intérprete valerosa, haciendo de ella la verdadera heroína de la comedia.

En la noche del estreno, desde que María apareció, verdadera y profundamente conmovida, con su elegante traje de aristocrática cazadora, adivinó el público que nuestra inteligentísima artista iba á librar una terrible batalla por el buen nombre de su esposo. Y ¿quién puede dudar de que la victoria de la actriz fué completa? Tras aquella tremenda lucha, aún en tensión los nervios de la mujer y resonando todavía en el oído de la artista los ruidosos aplausos del público, pudo decir María en el sagrado del hogar doméstico, á solas con el esposo: «Mi batalla no ha sido estéril: el honor ha quedado á salvo.»

20 Febrero 1894.

XXII

«LA RENCOROSA».—D. JOSÉ ECHEGARAY

JAMÁS se ha visto beneficio tan larga y ruidosamente anunciado como el último de la señorita Guerrero, primera actriz del teatro de la Comedia.

Semanas antes de la memorable noche, la capital de Aragón se conmovía toda entera leyendo en la prensa de Madrid que los más famosos bandurristas zaragozanos habían de venir á festejar á la *divetta* graciosa, acompañándola con las notas de las bien pulsadas cuerdas al entonar ella la canción popularísima que animó aquellos pechos generosos en su heroica resistencia ante el bárbaro empuje de las invasoras legiones de Bonaparte.

La Pilarica se estremecía de gozo sobre su preciosa y esbelta columna, mientras *la baturrica* publicaba cartas animadas de graciosa intención

y por conducto del más ingenioso y más leído periodista aragonés de nuestro tiempo. *La jota*, que había de ser un fin de fiesta, una *gracia* de María Guerrero en su beneficio, figuraba ya como primer atractivo para el público cuando apenas habían empezado los ensayos de *La Rencorosa*, nueva comedia del ilustre autor de *Mariana*.

Pero la gentil *cantaora* que con *couplets* franceses nos había deleitado en sus noches alegres de damita joven, no nos pudo hacer olvidar á muchos que lo mejor, lo más bello, lo más propio del verdadero arte, teníamos derecho á esperarlo de la que hoy es *primera actriz absoluta* del teatro de la Comedia. Empiezo, pues, por hablar de *La Rencorosa*, nuevo sacrificio del ingenio de D. José Echegaray, otra obra más con *pie forzado*, aria coreada escrita también para exclusivo lucimiento de aquella avecilla canora que *Á la orilla del mar* se llamaba Valentina.

Desde las gracias de niña ingenua, que se rebela contra las temidas tristezas de la clausura á que su tía la destina, hasta los estremecimientos dolorosos de la mujer celosa que espía todos los movimientos presentes y aun pasados del espíritu del marido á quien adora, el insigne dramaturgo ha ofrecido á María Guerrero el más amplio terreno que una actriz puede apetecer para lucir sus facultades en el arte escénico.

Todos los esfuerzos del autor de *La Rencorosa* van dirigidos por ese propósito. Nótase el *pie forzado:* una vez más se echa de ver la abnegación del admirado autor de *Ó locura ó santidad*, que renuncia á las bizarrías y á la libertad de su vuelo arrogante para imaginar con las alas cortadas y planear, antes que al servicio de su gloria, en beneficio de la fama de una artista.

De ahí nacen todos los errores que el público ha juzgado demasiado severamente al oir *La Rencorosa*, que Echegaray ha querido que sea obra *de carácter*, con Pilar, como había querido que lo fuera su anterior comedia con Valentina, fallando el deseo por el mismo afán de dar á la figura cuantos matices variados pudieran servir al triunfo de la actriz beneficiada.

Pero ¿han sido justos el público y una parte de la prensa al extremar sus rigores con el autor de *La Rencorosa*? ¿Que la comedia es demasiado apacible y falta de acción? ¿Que hay inverosimilitudes y hasta deficiencias de carácter? ¿Que en muchas ocasiones—sobre todo en el último acto—la protagonista, más que *rencorosa*, es una *testaruda*?

Pero ¿no han de apreciarse las gracias de genialidad y las donosuras deliciosas de aquel tío Antonio, tan magistralmente trazado? Aquellas idílicas delicadezas del fin del primer acto ¿no recuerdan las diestras y hermosas pinceladas del

autor de *Sic vos non vobis?* En muchas escenas, llenas de palpitante realidad humana, ¿no se ve brillar la vigorosa pluma que trazó el animado diálogo de *Un crítico incipiente?*.....

Por lo mucho bueno que revela en *La Rencorosa* al autor insigne; por la admiración y el profundo respeto que merece quien tiene todo un teatro *suyo*, completísimo, bastante para glorificàr literariamente el último tercio de nuestro siglo, el público y parte de la prensa han debido reservar sus rigores para otras ocasiones, de esas tan frecuentes en que allí, en el mismo palco escénico, se presentan obras del todo desnudas de ingenio dramático y de galas de estilo por autores que no tienen ni podrán tener jamás algo de historia apreciable en nuestro teatro.

Y ¿qué ha ocurrido en la ejecución del *aria* coreada de *La Rencorosa?* Que Mario, el primero del coro, ha brillado en primer término con el simpático y ameno D. Antonio; que Thuillier, después de salvar á su arriscada y testaruda señora en aquel bien dispuesto y descrito paseo á caballo, alcanzó de los espectadores el galardón merecido; que la Alverá, la Tovar, García Ortega, Balaguer, hasta *el bibliotecario* de la casa de Medina, hermano de la hermosa beneficiada, lograron cumplir con su misión de más ó menos distinguidos coristas en *La Rencorosa.*

¿Y la protagonista, la del aria, la del beneficio? Puede éste satisfacer *materialmente* á María Guerrero. Mucho dinero—con la intervención de revendedores, á pesar de lo dicho por un periódico—y muchos y preciosos regalos, de esos que convierten en rico bazar el *camerino* de una artista. Pero la satisfacción moral no puede haber acompañado á la actriz al descansar ésta de una tarea con que no ha podido corresponder en la noche solemne á los sacrificios generosos del autor de *La Rencorosa.*

Los vicios de dicción, aquella monotonía insoportable de acento, aquel gesto siempre desdeñoso y aquella acción amanerada, no podían hacer de Pilar un personaje interesante para el público, ni un arma de defensa del autor ilustre.

¿Dónde, cómo triunfó María? En el fin de fiesta, cantando la jota aragonesa. Triunfo sólo envidiable para las últimas tiples de los teatros líricos por horas. Oiga la primera actriz el buen consejo de los que tendrá por enemigos. Estudie mucho; corríjase más, si quiere sostenerse en ese alto puesto que, aun con títulos para merecerle, sólo se conserva huyendo de los arrullos de la lisonja, que escribe y habla para que se pierda el que la lee sin precaución ó la escucha con desvanecimiento.

20 de Marzo de 1894.

XXIII

«VOLUNTAD».—PÉREZ GALDÓS

FELICITEMOS á D. Benito Pérez Galdós por su triunfo; no por el de *Voluntad*, sino por el del prólogo de *Los condenados*, que ha tenido la virtud de convertir á la fe del autor dramático á varios *infieles* del gran novelista.

Bien sabe Dios cuánto deseo yo ser de los *convertidos;* no por virtud de prólogo, sino por virtud de obra verdaderamente teatral, que tampoco he encontrado en *Voluntad*, por mi desdicha.

Alguno de los que más censuraron *Los condenados* ha aparecido ahora tan fanático de *Voluntad*, que la pluma se le vuelve lanza para arremeter á los malandrines espectadores que protestaron, aunque con timidez, contra la descomunal ovación que en el estreno hicieron al autor los allí numerosos amigos y admiradores del novelista.

Y no hay duda: de que los protestantes tenían allí más razón que los *ovacionistas*, ha venido á dar fe lo breve de la vida de *Voluntad* en la escena del Español, donde, más que sus débiles alientos dramáticos, la ha sostenido seis noches la fuerza del respeto que á la empresa del teatro, como á todos, inspira un nombre verdaderamente ilustre y glorioso.

De todas las opiniones escritas acerca de *Voluntad*, con la que estoy más conforme es con la de X., que resumió su juicio en la benévola *Correspondencia de España* con estas palabras: «La dificultad que necesita vencer el Sr. Pérez Galdós, es que sus dramas sean dramas, y no novelas representadas.» Y eso es lo que todos venimos diciendo al insigne autor de *Nazarín* desde que empezó á escribir para el teatro, que hace ya algunos años, y con voluntad muy superior á la de su hija en el arte, Isidora Berdejo.

Todos los personajes de *Voluntad*, incluso la protagonista, son juguetes de la voluntad caprichosa del autor, que les obliga á obedecer á su estéril propósito dramático más que á la misma naturaleza moral con que parece haber querido darles vida humana.

Claro es que los caracteres *de una sola pieza* son muy raros, y también es cierto que, como no existe un entendimiento igual ni una memoria

del mismo vigor *para todo*, tampoco se puede pedir en lo humano una voluntad que no flaquee siquiera asaltada por una pasión verdadera y grande.

Pero si Isidora ha de flaquear y desfallecer al fin á las primeras palabras con que viene á reclamarla en el hogar paterno su seductor, el epicúreo Alejandro, por quien dejó el hogar abandonado y sin honra, ¿cómo tuvo fuerza de voluntad para abandonar también, *á su tiempo*, al amante que ejerce en ella hipnotizador influjo amoroso? ¿No es aquel hombre el mismo de quien huyó harta de sus genialidades insufribles, según ella dice, ó herida por los celos, como dice después Alejandro?

Es que Galdós necesitaba para la exposición de su comedia disponer de la *voluntad* de su Isidora, y trae á ésta, no muy bien arrepentida, á la casa de los padres, para que les compense de la deshonra, sacándoles del descrédito comercial y de la ruina.

Pero ¿qué casa comercial ha sido nunca la de D. Isidoro Berdejo, en la que los saldos á favor y las facturas á cobrar no parecen si no llegan la mano piadosa y el salvador instinto de una muchacha tan repentista en teneduría de libros, y á quien bien pudo llamar Galdós el ángel *de la contabilidad*?

¿Y cómo han podido vivir el inútil Berdejo y su pobre señora D.ª Trinidad antes de que su ángel *caído* estuviera en naturales condiciones de poder descubrir y aplicar sus prodigiosas facultades? Como se ve bien claro por tal exposición, es imposible que los espectadores caminen bien avenidos con el autor por tan abstrusa senda de absurdos convencionalismos.

Verdad es que, si se arrancan de la imposible comedia y se leen ó se ven aisladamente, en la obra hay dos ó tres escenas—una de ellas la de la misma entrada de la *hija pródiga*—que descubren la primorosa factura de quien tantas escenas hermosas nos ha ofrecido en sus libros de novelista.

Pero, dramáticamente, no pueden convencer á nadie aquellos repentinos y no preparados arranques de la que, después del perdón de los padres, necesita recogerse dentro de su propia conciencia, si su arrepentimiento es sincero y no considera su terrible culpa como una ligereza de esas que se cometen entre los juegos de la infancia. No acaba de ser perdonada Isidora, y ya está allí su *voluntad* en pie, y su mano dando golpes en la mesa revuelta de despacho de su asombrado padre, y su lengua desatándose en órdenes apremiantes y en recriminaciones durísimas, que anonadan al mísero Berdejo.

Isidora, que se desarregló á sí misma, lo arregla

todo en aquella casa. Se reviste en el acto de la autoridad paterna para meter también en cintura á sus hermanos, arrancando á Trinita sus papeles de música y echándola á la cocina, derribando á Serafinito de su cátedra de incipiente orador *lombrosista* y mandándole á la calle á buscar muestras de géneros. Allí está su voluntad de hierro: no se le ocurre un segundo temer las rebeldías—que serían muy naturales—de sus hermanos, no tan niños que no puedan ver claro que aquella hermana mayor, tan atrozmente culpable, no tiene autoridad ni fuerza moral para reprenderlos y gobernarlos.

¿Qué ha de suceder si el autor también lo quiere? La casa comercial se levanta de su caída: Berdejo, el inútil comerciante, asiste muy satisfecho y cruzado de brazos á los triunfos prodigiosos de su hija: la transformación moral y material es completa.

Pero hé aquí que, cuando Berdejo se levanta, se cae Alejandro, el amante *atávico* de Isidora, el que nos dijo, antes de su entrevista por sorpresa con Voluntad, que él creía sólo en *el amor* y en *la muerte*, pero odiando de paso *el matrimonio* como una ridícula preocupación, indigna de los seres superiores, filósofos del amor libre.

Sí; cuando el padre se salva, el amante se arruina; todo por no haber tenido Isidora el dón de

ubicuidad, pues, teniéndole, hubiera podido acudir también á arreglar los negocios de aquel desventurado, que se le presenta al final dispuesto á suplir la falta del oro del sensual aventurero con los recursos cobardes del suicida.

Pero allí está ella muy segura de triunfar y de convencerle de que puede seguir creyendo en *el amor* que es cosa suya, pero abandonando á la *muerte* y convirtiéndose á la vulgarísima religión del *matrimonio*. Y así sucede, y así acaba *pro domo sua* el triunfo de la heroína de *Voluntad*.

Mucha fe tenemos todos en la voluntad firmísima de Galdós. *Labor ímproba* es la suya. ¿Vencerá al fin? Si con *Voluntad* y con María Guerrero una vez más ha caído, ¿se levantará como verdadero autor dramático con María Tubau y con *Doña Perfecta*? Son muchos los que lo esperan. Sabe Dios que yo lo deseo con toda mi alma.

XXIV

«MARÍA ROSA».—GUIMERÁ

MARÍA ROSA no va á buscar el melodrama en su último acto, como han dicho algunos; es un melodrama desde sus primeras escenas; desde que se inicia el asunto, esencialmente melodramático.

La protagonista aparece ya sufriendo la forzosa y terrible ausencia de su adorado esposo, que, por un error de la justicia, arrastra la cadena del presidiario, condenado por un delito que ha cometido con premeditación y doble alevosía el que tiene cerca la esposa, el que la persigue con empeños de una pasión tenaz é implacable, que le llevó á ofrecer á los jueces las más convincentes apariencias de criminalidad del inocente marido, á quien odiaba por ídolo de María Rosa.

El inocente, perseguido y aherrojado por la justicia; el traidor criminal, suelto y libre en medio

de la carretera, donde gana el pan entre hombres honrados, y donde acaricia su pasión al lado de la que pronto va á saber que es viuda, porque el marido no ha podido resistir la ignominia y el castigo no merecidos. Y para que los elementos melodramáticos no falten desde el principio, pronto aparece Chepa—uno de los compañeros de trabajo del apasionado de María Rosa—con maliciosas é insinuantes sospechas de que éste es el criminal verdadero, que supo *echar el muerto* á quien, por vivo, le estorbaba.

Un capataz de brigada asesinado en la carretera; un inocente que muere en presidio; el criminal que se aprovecha del delito doble para acudir á la satisfacción de su pasión indomable; la viuda que llora desolada á su ídolo, perdido para siempre; la cuadrilla de trabajadores que deja el dolor en brazos de los suyos, para correr al cobro de jornales que se le adeudan.

¿Quién puede dudar que todo aquel cuadro primero es hermoso, palpitante de verdad, de gracia á veces, cuando habla el hambre de aquel pobre Salvador sin trabajo, ó el cariño batallador de la ruda mujer de Quirico, el hermano de María Rosa; uadro lleno de luz del sentimiento humano por s acentos sinceros de amor y el llanto de deseseración de la triste viuda?

Pero el Sr. Guimerá—á quien acredita de habi-

lísimo artista y de gran poeta tan maravilloso cuadro dramático — lleva después á su hermosa é interesante protagonista por caminos contrarios á aquel en que se nos presentó cerca de la carretera, junto al río donde lavaba la ropa de los obreros y con cuyas aguas corrían las lágrimas que, al recuerdo de su desdichado Andrés, se agolpaban á sus ojos.

*
* *

Empieza á caer á pedazos el ídolo santo del amor conyugal de María Rosa, y ésta, el ídolo levantado en el corazón de los espectadores por la mágica labor del poeta, cae también, se borra, se desvanece á medida que va abdicando aquel ideal carácter de mujer del pueblo, que parecía tan íntegro y tan vigoroso.

Ya no se defiende María Rosa abroquelada por el ara misma del martirio de su inocente esposo. Parecía que no debía haber ya otro amor que la subyugase; que no debía dominar en ella otra idea que aquella de buscar al criminal miserable que entregó á su Andrés á la justicia. Y, sin embargo, se va rindiendo á las sugestiones de Ramón, del criminal mismo, que no necesita llegar á la borrachera para que su actitud le traicione y sus reticencias le denuncien.

El melodrama avanza lánguido y por un camino sin trazo seguro, allí, entre tantos afirmadores de carreteras, muchos de los cuales, por su manera de pensar y su retórica de expresión, parece como que también van perdiendo de su carácter propio y de su modo de ser nativo.

Triunfante Ramón en sus apasionados propósitos; rendida la hembra á su sensual apetito, en vano María Rosa discute consigo misma y trata de razonar su amor nuevo, y habla de consultas inútiles con el señor cura y de apariciones que la retienen en sus pesadillas. Todo aquello parece más bien una débil y atropellada cuanto estéril defensa que de sí mismo quiere hacer el artista, al ver desfigurada por su propia mano la hermosa estatua viva que de su alta inspiración había nacido.

Ya no le bastan al espectador ni los primores de aquella escena—digna de tal poeta—en que María Rosa se despide de su hermano Quirico, diciéndole que necesita huir muy lejos para librarse de las sugestiones irresistibles de Ramón, á quien adora ya como á nuevo esposo.

La escena es tierna y conmovedora, y llega al orazón del público, que la corona con sus aplau-os, al retirarse Quirico con los ojos llenos de lágrimas. Pero al punto llega Ramón con sus malas rtes á cortar el paso de la vacilante fugitiva. Y

allí, á las altas horas, ante los hermanos bien despiertos de la viuda protagonista, se hace para los pobres obreros cuestión *de honra* lo que es y ha de ser sólo cuestión de debilidad de una mujer y de fuerza de voluntad de un asesino enamorado.

Y así, cayendo siempre, llegamos al repugnante festín de la boda de Ramón y María Rosa; es decir, á la tardía conspiración contra la empedernida conciencia del autor del doble crimen. Desde el barril de vino de Salvador, que gotea sangre de Andrés, hasta el cuchillo *de punta* que *señala* sobre la mesa la mujer de Quirico, sin olvidar la sarcástica sonrisa del demonio de Chepa—que tiene *cara de juez*, según dice allí el criminal,—todo está preparado, sobrada y burdamente preparado, para que el público no dude de que María Rosa ha necesitado casarse con Ramón para encontrar y ajusticiar por sí misma al miserable que le arrebató su primer ídolo.

Harto se ha denunciado ya Ramón en las primeras turbaciones de su borrachera, para que su María necesite esforzarse luego, á solas con él, por arrancarle la confesión completa y terminante, que al fin brota al calor de otro vino, del ardiente vino de la insidiosa seducción de la mujer tanto tiempo deseada, que le trastorna y le emborracha otra vez con sus ojos, y le arrastra á la verdad con menti-

ras horrendas que ofenden la memoria de aquel primer marido tan infeliz y tan adorado.

La sangre de Ramón corre al fin al golpe del consabido cuchillo *de punta*, y la justicia de María Rosa queda cumplida. Hé ahí el drama que, á corresponder en conjunto á las maravillas del primer acto, no sólo bastaría para la gloria legítima del romántico gran poeta catalán, sino que también sería uno de los más preciados timbres de la dramática española contemporánea.

No hay para qué decir que nuestro insigne don José Echegaray ha hecho verdaderos primores de arte literario en su hermosa traducción de *María Rosa*.



Ricardo Calvo merece esta vez, entre los artistas del teatro de la Princesa, la primera mención del que, como yo, se detenga á recordar lo bien ensayada, lo admirablemente dirigida y puesta en escena que está la obra por el estudioso actor que, para la ejecución, ha cargado con las dificultades del papel más ingrato y odioso.

Ni una sola figura ha descompuesto los cuadros ue el autor nos ha ofrecido, y sería injusto no sealar como intérpretes más felices á Carsi, en el oble y honrado Quirico, y á la señora Domínguez,

en la ruda cuanto sensible y sencilla cuñada de María Rosa.

Y deliberadamente he dejado para la última la primera figura, que en su aparición, y á pesar de las penas que la agobiaban, se reveló demasiado orgullosa de verse encarnada en quien pronto había de recibir de la crítica los títulos de *doctora* en el arte y de poco menos que *primera* actriz del mundo.

Sí; María Guerrero es hoy nuestra primera y más legítima esperanza en el arte escénico. Pero pudiera malograrse si escuchara sólo—y es lo que yo temo—esos coros encomiásticos, sin *pero* que desentone, de sus admiradores y glorificadores á todo trance.

La inteligente y estudiosa María, en la *María Rosa* del primer acto, ha dicho y hecho todo lo que ella puede hacer y decir por sí sola, con su misma inspiración y por su exclusivo estudio. Admirable actriz, por lo sincera, mientras la protagonista era toda espíritu, en su tribulación callada como en su desesperación viva y elocuente, devota aún del santo amor de un muerto.

Pero luego, cuando María Rosa se hace toda carne, y la materia vil despierta sedienta ante las palpitaciones de un amor vivo, y la pasión de la venganza lucha con la pasión que rebaja el ideal del poeta, María Guerrero ya no es la sincera ar-

tista; es otra, es..... Vuelva á leer las palabras de un crítico generosamente entusiasmado: «Me parecía estar viendo á Lucinda Simoes.» Probablemente se acordaría el crítico de la *Teresa Raquín* de la actriz portuguesa.

Pues ésa es la censura en el elogio. El artista que es sincero, es *suyo;* no estudia sus papeles con *patrón* á la vista; no cierra los ojos para soñar con modelos y recordar, entre sombras, gestos y actitudes de artistas de extrañas escuelas.

Ante Matilde y Teodora pasaron por Madrid dos grandes trágicas, que admiraron, pero que jamás imitaron. Julián Romea vió hacer á Rossi un *Sullivan* muy brillante, pero falso. Seguro de la verdad artística del *suyo*, llamó con él al público á la noche siguiente, y con él triunfó más que antes de que conociéramos todos al gran actor italiano.

Así han de ser los artistas si han de ser grandes. Y créame la Srta. Guerrero, cuyos progresos en el arte son evidentes: olvídese de todas en la escena, menos *de sí misma;* no halle para sí gloria legítima en la gloria que se le ofrece de reflejo.

28 de Noviembre de 1894.

XXV

LA QUINCENA DEL «TENORIO». — UN POQUITO DE HISTORIA.—DESDE LA COMEDIA Á PARISH

La novedad teatral más importante de la última quincena ha sido la vejez, anualmente rejuvenecida y glorificada, de *Don Juan Tenorio*. En la hora en que escribo, todavía se descubre en algún cartel el mágico nombre del amante de D.ª Inés y del asesino de Ulloa.

Resucita Tenorio en los días en que se honra á los muertos. Él mismo va á honrar á los suyos en el panteón, y hasta convida á cenar al *más ofendido* por él en vida.

El pueblo de Madrid no puede ya visitar sus cementerios sin el propósito de fortalecer después su fe religiosa ante las impiedades rimadas del que *no creyó jamás* en otra vida mejor que la efímera de este bajo mundo. Nuestro pueblo es así, y «mientras acuda á admirar á su héroe—dice *Fernanflor*,—España seguirá siendo España».

Luego veremos cómo sigue siéndolo, no ya dejando el pueblo de ir á admirar á su héroe, sino yendo deliberadamente—y por *reclamo bufo*—á escarnecerle, haciéndose cómplice activo de la profanación de la obra del más nacional y más grande poeta de nuestro siglo.

***

Y el gran poeta nos dice en sus Memorias, con cierta sarcástica amargura de padre desheredado: «Mi *Don Juan* produce un puñado de miles de duros anuales á sus editores, y mantengo con él, en la primera quincena de Noviembre, á todas las compañías de verso en España.»

Pero el milagro no ha sido sólo del poeta. No llegó á entusiasmar la obra cuando, en 1844, la estrenó en Madrid el gran maestro de Romea, don Carlos Latorre. Pasaron muchos años de absoluto olvido para el héroe legendario que había imaginado Zorrilla «sin más datos ni más estudios que *El burlador de Sevilla* del ingenioso Tirso».

Llegó al fin al entonces teatro del Príncipe, y en la plenitud de sus facultades, D. Pedro Delgado, no sólo con empeños de artista, sino también con intereses de empresa. Tenía á su lado, como primera dama, á Teodora Lamadrid, y á esta actriz inolvidable—viéndose sin obras nue-

vas en los primeros meses de la temporada—le manifestó su confianza en el éxito positivo que podría alcanzarse entonces con el olvidado *Don Juan Tenorio*.

No costó poco á Delgado vencer las desconfianzas y resistencias que á su idea oponía la que después fué la más sensible y bella D.ª Inés de Ulloa.

Sí; triunfó D. Pedro de los escrúpulos justificados de Teodora; triunfaron luego la actriz y el actor con su delicada y arrogante labor artística; triunfó el héroe hasta de los pasados desdenes, venciendo á su propia historia; como si acabase de nacer para la escena, evocado por una generación nueva, educada para su culto; como si quisiera venir á echar en cara á su padre, el popular ingenio, el haberle entregado por un puñado de duros á los mercaderes del arte, haciendo un desastroso negocio.

Porque el negocio de los editores empezó entonces, cuando se aseguraba definitivamente el triunfo de *Tenorio*, cuando un artista de menos alientos y títulos que Latorre sacaba al héroe del polvo de los archivos en que había caído desde las manos del gran maestro.

Las arrogancias de D. Juan arrebataron al público; electrizóle la pasión naciente y fúlgida—sobradamente humana—de aquella virgen que no había oído hablar más que del amor divino.

Ningún espectador faltaba en su asiento al relatar Tenorio sus aventuras frente á Mejía en la hostería de Butarelli. Los ovillejos que Zorrilla compuso á obscuras en noche de insomnio quedaban impresos en la memoria; las frases amorosas de la carta de D. Juan las tomaban para su uso los seductores de la platea; las décimas del quinto acto eran música de armonía inefable para las doncellas más tímidas, y las décimas del panteón arrancaban lágrimas á los huérfanos y desheredados del amor.

Cuarenta años, próximamente, han transcurrido desde aquella resurrección gloriosa del *Tenorio*, y Don Juan no ha decaído; sigue luciendo anualmente las prodigalidades de que nos habla en sus Memorias el autor, el crítico más implacable y duro de su héroe, después de haber intentado en vano resarcirse de la lesión enormísima de una mala venta, refundiéndole con añadidos de cantables y postizos líricos de zarzuela.

Olvidada la primitiva D.ª Inés, quedó como espejo para las actrices la D.ª Inés de Teodora. De ésta la tomó Elisa Boldún; de Elisa Boldún, Elisa Mendoza; de la Mendoza, la Contreras; de la Contreras, la Cobeña. Sólo María Guerrero parece haber renunciado á una parte de la herencia, á los acentos declamatorios de la *pobre garza enjaulada;* porque los otros, los convencionales y

monótonos acentos *de ultratumba*, son y han de ser siempre iguales, y sería muy de notar la actriz que nos los regalase distintos.

Creo yo que el poeta sacrificó la verdad al efecto; porque la pasión inconsciente de aquella virgencita que acaba de cantar con las santas vírgenes del Señor, no puede adornarse con las mismas palabras ni tener las mismas explosiones atrevidas que la pasión de aquel demonio del amor que nos ha ofrecido en la hostería tan larga lista de seducciones. Más verdad sería el tembloroso silencio que aquella ardiente retórica de las décimas en boca de aquel pobre ángel que desciende. Por eso la actriz que más se acerca á la mentira, está más á la altura del poeta, que pone también la seducción en los labios de D.ª Inés, más que para encantar á Don Juan, para arrebatar al público con su lirismo.

Y le arrebata; y la mentira triunfa quizá más en los labios de la actriz que *dice*, que en los labios de las actrices que *declaman*. Hay que oir á la una y á las otras para darse cuenta de ese fenómeno que parece inexplicable.

Creo haber dicho ya en ocasiones muy parecidas que el papel de D.ª Inés no es de dama, sino de dama joven, muy joven y muy *ingenua*. Por eso no les está tan bien á damas tan *hechas* como Julia Cirera—que acaba de representarle en No-

vedades—como á la Cobeña, la preciosa Inés del teatro de Mario, ó á la Guerrero que, en el de la Princesa, ha completado ahora con esa figura la trilogía que en el Español había legitimado sus honrosas aspiraciones de artista.

Doña Inés no tiene tanta importancia por lo humano que representa y dice en el drama: lee una carta y recita unas décimas; eso es todo. Su importancia está en lo extrahumano, en lo divino de aquel ambiente que respira y en que quiere envolver, como ángel guardián, á su amante, atrayéndole hacia aquel tan dudoso *punto de contrición*. Las dificultades que esa importancia ofrece á la actriz están vencidas ya por el convencionalismo, aceptado por el público con una buena fe tan maravillosa como el mismo drama fantástico.

*
* *

Desde el teatro de la Comedia al Circo de Parish, dando una vueltecita también por el Príncipe Alfonso y Martín, ha podido encontrarse el curioso con gran variedad de *Tenorios*, aunque ninguno completo, y alguno suplantado, dislocado y contrahecho, para que la multitud acudiese al reclamo de Arlequín, que cubría de manchas la bizarría española del héroe.

El público no ha buscado nunca al *Tenorio* en

la Comedia, por las condiciones especiales de aquel teatro y por la índole del trabajo propio de aquella excelente compañía. Y, sin embargo, allí es donde este año ha resultado mejor el conjunto del drama de Zorrilla, porque todas las figuras han armonizado y han convencido en el cuadro, y en las principales los artistas han estado esta vez asistidos de un noble estímulo que les honra.

Por lo demás, la prensa diaria ha estado toda muy conforme y en lo justo al notar deficiencias en unos y otros cuadros, y al lamentar que las más legítimas figuras del drama popular hayan estado divorciadas, por estarlo también nuestros mejores artistas escénicos.

En cuanto á los horrores del *Tenorio* del Circo de Parish, todo cuanto se lamente y se censure es poco. La industria profanando bajamente el arte en la obra del gran poeta, en el héroe idolatrado del pueblo, y un público estragado acudiendo presuroso á sancionar la profanación con estúpidas risotadas.

Dentro del drama, la parodia más grosera, desaforada y ofensiva para el mismo sentimiento nacional. Algunos espectadores, pocos, protestaron indignados. Pero la masa general ya sabía á lo que iba allí, porque la había solicitado el *reclamo* repetido en papeles de todos colores y en sueltos de contaduría.

Apareció en el Circo el héroe con facha de botarga, y en las manos los trastos de matar toros. ¿Rosell con los atributos de la gran fiesta española y *descabellando* á Mejía?..... ¿Para qué ya los encantos de la voz del poeta?.....

Ya lo ve Fernanflor: el pueblo hace algo más que dejar de ver el *Tenorio;* y, ante los *desplantes* taurinos de un artista que dentro del drama ridiculiza al héroe, España sigue siendo España.

XXVI

«MANCHA QUE LIMPIA».—ECHEGARAY

Si por llegar el último á hablar de *Mancha que limpia* tuviera yo el capricho de tomar de aquí y de allí las muchas cosas, juiciosas ó sin juicio, que imparciales, severos, benévolos y entusiastas han dicho del último drama de Echegaray, aquí verían ustedes el pandemonium más gracioso y á la vez más increíble que puede ofrecer en estos tiempos la crítica dramática.

Lo más feo que puede ofrecer una obra de arte es la mentira. Y que ésta es *mancha* que se corre mucho en el drama glorificado ahora, es opinión no menos justa que generalizada. Pues bien: un admirador de Echegaray—que, á pesar de todo su celo, no lo será más que yo— llega á decir en letras de molde que «sólo en la mentira y por la mentira podía haber drama». Y ¿por qué? ¿Porque Echegaray vió antes que nosotros las falsedades y no quiso evitarlas?

Ahí verá D. José cómo—á pesar de sus teorías—le sale un admirador presentándole como padre que, con premeditación y alevosía, nos ofrece un hijo *feo* de tan hermoso y soberano entendimiento.

Es, en verdad, curiosísimo ver á un matemático sublime, que con su glorioso nombre ha penetrado triunfante en la sabia Alemania, buscando la apetecida verdad entre números, letras y líneas, y que luego, en el terreno del arte, se olvida de las devociones de la ciencia, huye de la verdad, fórjase un punto en los espacios de su fantasía, y para llegar á él, en vez del camino que le ofrece la línea recta—que también en el arte hay líneas—se complace en buscar el camino tortuoso y lleno de peligros con que le seducen las espantables curvas de la mentira.

Todavía los leemos. Matemáticos nuestros de menos ciencia y autoridad que Echegaray — pero avezados como él á la tiranía del cálculo—cuando han sido poetas, se han encerrado en el terreno más estrecho y frío del arte, y han sido clásicos. Pero la naturaleza poética de este hombre verdaderamente extraordinario se divorcia del sabio reflexivo, porque necesita espaciarse y respirar en las esferas más libres del romanticismo, y así resulta á veces romántico hasta cuando el empeño de un capricho lleva su pluma á la sencilla comedia.

Pero estas observaciones merecerían ampliación larga, con otras muchas, en un estudio detenido, digno de tan grande ingenio. Á tanto no alcanzan mis facultades, ni tanto exige mi misión en estas columnas, ni el espacio que se ofrece á estas crónicas me permite tampoco traer al juicio de *Mancha que limpia* consideraciones críticas del autor mismo, leídas por él muchas de ellas en la solemnidad de su ingreso en la Academia Española, cuando aún no había imaginado arrogancias como las de su Matilde para desarrollo de las excelentes cualidades de artista de María Guerrero.

*
* *

Porque yo sigo diciendo lo que decía ya antes del triunfo de *Mariana*. Desde aquella campesina Pacorra del *Sic vos non vobis*—que tanto se pegó al paladar y á la dicción escénica de nuestra celebrada María—bien puede asegurarse que el excepcional talento de Echegaray ha estado incondicionalmente al servicio de la gloria de la actriz, aun con peligros evidentes para la suya propia, con todo un maravilloso teatro conquistada.

Esa es la razón fundamental de sus últimas mentiras de autor dramático. No; no creamos en la inconsciencia de un gran poeta. Don José sabe

lo que hace, cómo lo hace y por qué lo hace todo. Á ingenio tan noble y dueño de sí no le sale un drama falso, como le sale un hijo perverso á un padre honrado.

El punto luminoso que acarició el autor de *Mancha que limpia* desde el primer momento genésico de su obra, fué sin duda alguna Matilde. Y á los vivos esplendores y al exclusivo triunfo de ese personaje, imaginado para la actriz predilecta, era preciso sacrificarlo todo, la verdad misma, llegando al luminoso punto por curvas muy parecidas á las que nos llevaron á la trágica apoteosis de *Mariana*.

Aquella Mariana y esta Matilde son, para los efectos teatrales, dos hermanas gemelas, con las cuales el padre marcha amorosamente á los propios fines gloriosos, salvando abismos, combinando falsedades y arrastrando con la fuerza de su genio á los mismos que quisieran muchas veces detenerle con una reflexión sencilla ante un espectáculo que paraliza la razón de aquel á quien apasiona.

Allí hay un general que va ciega y fatalmente á librar su segunda batalla conyugal, para ganarla al fin como asesino, como había ganado la primera. Aquí hay un Fernando que, ante la calumnia que mancha á su adorada, no sabe hallar en su pasión, cuando tan cerca los tiene, ni recurso ni

consejo que disipe las sombras mal acumuladas; deja indefensa á la pobre víctima, y corre á unirse ante el altar con la mujer que le deshonra antes ya de que la llame esposa.

Para llegar al asesinato de Enriqueta aquí, como allí para llegar al asesinato de Mariana, hemos necesitado varios agentes de la falsedad dramática, tiralíneas poco escrupulosos que trazasen las curvas que nos habían de llevar penosamente al punto luminoso, al posible triunfo de la figura de la protagonista.

Sería interminable este artículo si en él hubiera de ir señalando con todos sus detalles los citados agentes de las grandes mentiras dramáticas, que el espectador de más buena fe de *Mancha que limpia* percibirá claramente antes de que se rompa la cadena de sugestión con que le ha tenido preso y fascinado el genio mágico de nuestro gran poeta.

Recordemos dos hermosas verdades. El carácter de Matilde, más grande y bello por el contraste con la monstruosidad imposible de Enriqueta: el arranque final de Fernando cuando se denuncia como asesino después de leer la reveladora carta de Julio, detenida tan largamente en el buzón de aquel D. Justo tan injusto y tan inconsecuente y despiadado con la que le hizo depositario de sus tristes recuerdos de niña y de sus sentimientos de mujer generosa y honrada.

Ahora bien: yo acompaño sinceramente al ilustre creador de Matilde — á la que ha hecho decir cosas tan bellas en medio de tan fieros y generosos arranques; — yo le acompaño, digo, en sus dos grandes satisfacciones: en la de su triunfo ante el público subyugado, y en la del triunfo de la actriz que le debe su creciente desarrollo en el estudio y todas las glorias de la entrada del camino de su carrera artística.

En esta ocasión excepcional, me atrevo á decir, hasta algún vicio de dicción que me he permitido señalarle, ha servido á la gentil María de virtud para el triunfo en decisivos instantes, como aquellos de la escena con Enriqueta, en que la leona debe rugir con ásperos acentos, amenazando devorar al reptil que la hiere á traición con su diente venenoso.

El arte ofrece camino muy largo, y la actriz no debe perder un momento de su corta vida escénica en soñar que son todo verdad y pureza el ruido con que la aturden y el incienso con que la marean sus admiradores. Hay todavía mucha labor por delante para llegar á merecer el título noblemente codiciado. Si María no se desvanece, seguro estoy de que ella llegará legítimamente á merecerlo.

14 de Febrero de 1895.

XXVII

«SEMÍRAMIS»

Cuando Calderón escribió *La hija del aire* conocía el príncipe de nuestros dramáticos *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, que en su tragedia, como en *La cruel Casandra*, mezcló los datos histórico-mitológicos con los caprichos de mal arte de su desordenada fantasía, que ningún interés pudieron añadir á su obra. Calderón dió nueva y brillante forma á la fábula y, al mismo tiempo, llevó al fondo aquella sana filosofía que distingue en sus más grandes obras al creador inmortal de *La vida es sueño*.

Las dos partes de *La hija del aire* son dignas del genio que nos legó *El mágico prodigioso*. Pero la segunda parte es de más fuerza teatral, porque en ella está concentrado todo el interés trágico de la fábula, y la exuberante riqueza de poesía del diálogo parece allí responder á las lujosas

maravillas de la tierra asiática y á la misma hermosura y arrogante ambición de la Reina de Nínive y Babilonia.

La Semíramis de Calderón, como la Circe de su *El mayor encanto, amor*, fueron llevadas con gran pompa y aparato al teatro Real del Buen Retiro, donde Olivares derramaba el oro de España con cuantiosos gastos de decorado y sueldos pingües á artistas escenógrafos extranjeros, para distraer á Felipe IV en sus escénicas aficiones, con la diabólica idea siempre de regir él, *de hecho*, con aquella funesta política que tan menguada fué dejando la grandeza de nuestra patria.

La conciencia serena y limpia del poeta, que había de ser ministro del Señor, no le permitió á Calderón ver efectos de arte en la incestuosa pasión de Semíramis por su hijo Ninias de que habla la tradición, y castigada en la obra de Virués con la muerte de la madre á manos de su propio hijo. En la tragedia de Calderón se ve sólo el amor puramente maternal de Semíramis, esforzado ahora por Echegaray, intérprete y á veces colaborador del gran dramaturgo del siglo de oro.

Pero sobre el amor de la madre están la soberbia y la desatentada ambición de la mujer, que encierra en un lugar seguro al rey casi niño y se satisface con representar á éste en el trono, valiéndose de la supercherìa de su gran semejanza

con el joven monarca. Superchería inaceptable para el público, pero que allí sirve para llegar al castigo de la ambición y la soberbia, muriendo Semíramis á manos de sus propios partidarios.

El trabajo de refundidor que ha hecho Echegaray merecía del público más aplauso quizás que el que en algunas obras originales ha obtenido el gran poeta de *Haroldo*. En el último acto, sobre todo; en la escena tiernísima de la madre y el hijo, y en el monólogo en que la conciencia de Semíramis lucha con las sugestiones de la ambición y la soberbia, no vacilo en decir que Echegaray ha puesto de sus alientos de poeta cuanto podía hacerle digno de acercarse á Calderón en su creación brillantísima.

De sobra debía saber D. José que *La hija del aire*, con todas sus grandezas, no podía acomodarse al gusto del público de ahora. Y si realizó su siempre estimable trabajo para que se desarrollasen y luciesen por lo más alto las facultades de María Guerrero, por mi parte declaro sinceramente que la primera de nuestras primeras actrices de hoy ni llega ni podrá llegar á tales alturas. Esta es mi desautorizada opinión, respetando la de aquellos que han dicho que la Semíramis de la Guerrero es una *maravillosa labor* y una *creación portentosa;* lo que á penas llegó á decirse en

España de la gran Ristori en su *Medea*, verdadera creación del arte trágico.

Á la arrogante y hermosa Reina de la Asiria, hija de una sacerdotisa de Diana y protegida desde la cuna por la madre del Amor, no podían convenirle acentos de áspera campesina de Arganda; los acentos de aquella Pacorra del *Sic vos non vobis*, tan pegados á la declamación de nuestra primera actriz con ese *jun jun*, especie de inciso de risa sarcástica que antepone siempre á toda frase intencionada y dura para el interlocutor.

He de insistir en esta observación — que hace también mucha parte del público — por lo mismo que se trata de la primera actriz de nuestro primer teatro. No basta que la estudiosa María atienda en la actitud y el gesto á los grandes modelos que en la escena extranjera se le han ofrecido. Es más preciso que, sin pasión, se oiga y se examine *á sí misma* en el retiro de su estudio, para corregir vicios de dicción con que amenguaron sus méritos artistas de más altura.

30 de Octubre de 1896.

XXVIII

«TIERRA BAJA».—GUIMERÁ

PARA que al público interese y convenza un drama, preciso es que éste empiece por ser verosímil desde su fundamento, desde los antecedentes y referencias que sirven á la fábula de base y de punto de partida. En el aire ó sobre arena movediza no puede levantarse un edificio, y en una obra teatral, si la exposición no es un cimiento sólido, si la falsedad marca el camino, no es fácil que lo falso deje de atentar hasta el fin contra el interés que se solicita.

En *Tierra baja* los arranques aislados del ingenio del poeta son los que reclaman aquí y allí la atención del público, distraída desde que el rico en ruina, aquella especie de falso *amo de todos*, nos descubre ya, con la falsedad de origen, lo imposible de la legitimidad de los recursos, y, por tanto, de la verdad del interés dramático que se pretende.

No se ve muy claro si en la desvalida Marta, amparada desde niña por Sebastián, ha entrado al fin por algo el amor, con el interés ó la gratitud, para quedar tan largo tiempo ligada con su protector como manceba y, *en secreto á voces*, partícipe de aquella hacienda, al fin comprometida.

Ese compromiso *fatal*, la ruina amenazante ó que ya ha herido al protector y deshonrador de Marta, es el principio de las grandes mentiras de *Tierra baja*, porque á la sazón, y porque al autor conviene, sólo en las alturas andan, entre cabras, la verdad y la inocencia.

Ello es que Sebastián, el rico supuesto, necesita para salvar su hacienda casarse con una mujer rica, y los padres de ésta —que, como la hija, no aparecen en escena, por fortuna — se nos presentan, por referencia, como unos infelices que ignoran *por que sí* lo de la ruina del presunto yerno; pero que, sabedores de sus ilícitas y largas relaciones con Marta, saltan por la honra de la antigua pordiosera, y sólo exigen al amante que *la case con otro*, para que la deshonra se propague y el criminal pueda casarse después con la salvadora *hacendada*, salvados ya los *morales* escrúpulos paternos.

Ahí tienen ustedes, con la ruina, el bonito expediente de solución que se nos ofrece como cosa llana, ó sea de *tierra baja*. ¡Casar á Marta! Ahora

verán ustedes cómo ésta, la ofendida, tal como la pinta el autor, no debe ni puede casarse, á pesar del expediente.

Pero como sin casarla no hay drama, el autor hace que Sebastián busque marido á todo trance. Mas ¿dónde? En aquel reducido pueblo de la *tierra baja* no puede ser, porque la gente allí es muy ladina y todos están en el secreto.

¿Dónde está el marido? ¿Dónde está el pastor? Parecerá un *rompecabezas*, pero para Sebastián no puede serlo. El pastor, el marido, lo tiene él allá arriba, en lo más alto del monte, entre la blanca nieve, menos cándida que el alma de Manelich, fiel guardador de sus cabras y arrojado matador de lobos, según él nos cuenta, por supuesto, antes de que vea en la de *su amo* la oreja del lobo que ha metido el diente á la honra—que él toma como limpia—de su adorada esposa.

Sebastián — el amo — debió llevar consigo al cura cuando subió al monte con Marta para presentársela á Manelich como un regalo. Porque el pastor quedó en el acto enamorado de la oveja descarriada y *no vió* que la chica ni estaba para tales presentaciones, ni quiso mirarle con ojos de novia improvisada.

Casado en las níveas alturas y prohibiéndole bajar al llano á codearse con los maliciosos, Manelich..... Pero ¡ca!, entonces tampoco había dra-

ma. Era preciso casarle abajo, donde ya era muy conocido el pastor. ¿Qué digo conocido? Popular, popularísimo, á juzgar por el ruido y las aclamaciones *del coro* en la segunda mitad de aquel acto, que parece de drama lírico, pues aldeanos y aldeanas están en él pegados al bastidor para acudir á los reclamos del poeta.

Y digo yo: dada la popularidad de Manelich, ¿es posible que éste no sepa absolutamente nada de lo mucho que sabe en el pueblo hasta aquella encantadora cuanto sencilla é inocente Nuri, el único carácter admirable, figura episódica con la que el autor se hace perdonar algo de la gravedad de sus pecados?

Y, formulando en preguntas mis acusaciones de falsedad dramática: ¿Cómo aquella Marta—tan íntegra y tan valiente después—transige con la imposición inicua de su amante? ¿Cómo—aunque sólo sea por egoísmo—no dice á Manelich antes de ir á la iglesia toda la verdad que le dice luego, enamorada del pastor no sabe cómo ni por qué, como no sea para que—por pasos tan mal contados como mentirosos—se llegue al trágico conflicto á que el autor camina, como Manelich en el monte, *á salto de cabra*?

Sí; así se llega á la catástrofe. Después de regalar el desprecio de Marta al pastor una noche de bodas como para *Le Maître* de las *cabreri-*

zas — pero con luminarias del seductor empedernido, — la seducida, la deshonrada busca en el amor del marido el instrumento de su odio, y le enseña en la de Sebastián *la oreja del lobo*, del que el pastor acaba de recibir un zarpazo sin consecuencias inmediatas. Allí podría morir el lobo y acabarse la obra. Pero el autor—no el público—necesita un tercer acto para que el lobo muera en *la querencia* de la carne viva de sus apetitos, olvidado ya Sebastián de su boda *comprometida*, soberano pretexto del poeta para hacer bajar de las alturas á la inocencia y obligarla á entrar en los horrores de la *tierra baja*.

Y de la ejecución ¿qué? Como Marta y su pastor son figuras tan falsas, tan acomodativas como se ha visto, ni la Guerrero ni su esposo pudieron convencernos, y mucho menos García Ortega, á quien tocó en suerte cargar con el tremendo *embolado* del lobo de la fábula. Porque allí no hay más figura *humana* que la encantadora Nuri, desde que se destaca en *el coro* del primer acto, y ella fué la que, con el talento y la gracia de Conchita Ruiz, conquistó las simpatías y el verdadero aplauso del público.

Esperemos del ingenio de Guimerá, con la mediación de Echegaray, su ilustre y fiel intérprete, algo que pueda hermanarse con aquel hermosísimo primer acto de *María-Rosa*.

XXIX

«EL SEÑOR FEUDAL».—DICENTA

Desde que á Galdós le aplaudieron *la masa* de aquella *Duquesa* y le rechazaron su bendita Santamona, todo se nos vuelve buscar entrañas de simbolismo en las nuevas creaciones escénicas de nuestros más celebrados dramaturgos.

No el símbolo, sino el drama, es lo que yo fuí á buscar—y conmigo el público—en *El señor feudal*, del insigne poeta dramático Joaquín Dicenta.

No hemos tenido un buen autor en nuestro moderno teatro que no se haya dormido, poco ó mucho, sobre sus grandes laureles. Quizás no en todos era dormirse al arrullo del aplauso público. Si el provecho no llegaba á la medida de la gloria, tal vez ésta era bastante á engendrar en el poeta el temor de amenguarla con un nuevo intento. El miedo, que *guarda la viña*, suele ser

también guardián de la gloria, y para los glorificados que le sienten, no es tarea tan fácil acometer una nueva hazaña.

Aunque Dicenta, metido en la labor dramática, es hombre reflexivo, como artista de raza no parece ser de los que temen y recelan ante el ruido de sus propios triunfos. El más grande suyo llega á sus oídos todavía; como vivo y del momento puede aún disfrutarle, y la poesía de la gloria se le ofrecerá largo tiempo hasta en la prosa editorial de las cuentas trimestrales.

¿Podía ser un beneficio para el insigne padre de *Juan José* el impacientarse por dar á éste un hermano? ¿No merecían las glorias de tal paternidad la pena de un paciente y largo estudio de selección entre las ideas y asuntos nuevos que se le fueran ofreciendo al pensar serenamente en acometer una nueva empresa dramática?

La idea—ni nueva ni simpática—de *El señor feudal*, ¿pasó alguna vez á mover el corazón del artista, no digo ya como la de *Juan José*, sino siquiera como la de aquel *Luciano* que en tantos y tan hermosos pasajes llegó á interesar y conmover vivamente el corazón del público?

No; Dicenta es un autor tan sincero como valiente, y confesará que el corazón no ha acariciado un momento asunto que tan difícil labor exigió á su grande inteligencia y á los extraordi-

narios recursos de su ingenio dramático. El que tanto ha pensado, nada ha sentido de todo aquello que resulta conflicto y al fin catástrofe por fuerza del harto reflexivo espíritu de venganza y de la sobrado fría y calculadora ambición de grandezas del rudo y antipático protagonista.

Esa ambición se trasmite, en frío también, á Carlos, al enamorado y deudor de honra de la pobre Juana, después de una en extremo prolija relación de miserables hazañas y atrevidos cálculos de su padre, el Sr. Roque, que se gloría ante su hijo de haber robado la hacienda de los Marqueses de Atienza, cuyo último asilo tiene entre sus manos para forzar al escudo de armas de los nobles á enclavarse en la casa del que fué su siervo.

Allí no hay más notas de sentimiento y de pasión que el breve instante en que la nieta del Marqués se rinde entre lágrimas al sacrificio en aras de la paz de su ilustre abuelo, y los momentos de valiente y legítima rebelión de la ofendida Juana en todo aquel hermoso y arrogantísimo final del drama, más artificiosamente meditado que artísticamente sentido.

El hijo único de aquel *señor feudal* que busca un escudo de armas para coronar sus rapiñas, muere á la vista de su padre ahogado dentro de la inmensa cuba que encierra todo el vino de una

cosecha; muere arrojado allí por Jaime, el vengador hermano de la deshonrada.

¿Se pretende que haya allí solución de problema social y representación viva de un símbolo? Pues también en el obscuro fondo de símbolos y de problemas se ahogan los dramas, por lo mismo que el espectador va á sentir el drama, no á pensar en el problema ni á desentrañar el símbolo. Ibsen y otros dramaturgos de la nueva escuela son mucho más sabios que autores. Pero Dicenta, que es seguramente más poeta que filósofo, debe aplicarse ante todo á sentir el drama, como en *Juan José*, donde, si hay algún sentido de problema, va del todo envuelto y dominado por la fuerza de interés de los caracteres reales y las pasiones humanas.

La pasión aparece esta vez fríamente convencional más que verdadera y honda, á no ser en la culminante situación que dejo señalada. Apenas hay un carácter trazado con aquella firmeza de líneas, con aquel color y calor humanos que antes hemos admirado en observador tan fino y justo, en pintor tan poeta, y en poeta tan artista como Joaquín Dicenta. Y algo había de influir todo eso en la ejecución del drama, en que los grandes aplausos fueron sólo para la Cobeña y Thuillier, que sintieron toda la grandeza del final, frente á aquel mísero Carlos que iba hacia la nieta del

Marqués sólo porque la necesidad de la catástrofe le empujaba hasta el fondo de la cuba simbólica.

Todo el mundo hace justicia á las admirables bellezas de forma literaria á que nos tiene acostumbrados el ilustre autor de *El señor feudal*, y seguro estoy de que pronto hemos de volver á aplaudirlas en obra de asunto más nuevo, más interesante y simpático, y en el que el filósofo y el simbolista no entren sino bajo la absoluta dominación del poeta.

15 de Diciembre de 1896.

XXX

«DOÑA PERFECTA».—PÉREZ GALDÓS

AQUELLO fué una verdadera racha—que no se ha repetido—de famosos novelistas en la escena francesa. Sin contar con Dumas (hijo), triunfador dramático desde su célebre *Dama de las camelias*, ni con Jorge Ohnet, á quien su dramatizado *Maître de forges* había valido una fortuna, en los dos años 86-87 aparecieron en los teatros de París la *Renée Mauperin*, de los Goncourt, por adaptación de Henri Céard; *Numa Roumestan*, por el propio Daudet; *Renée*, que surgió del archivo de Zola tras el desastre de su *Vientre de París*, novela que el autor había llevado al escenario en colaboración con William Busnach, á quien un crítico llamaba «fabricante de *mélos*».

El que más airoso salió de su empeño fué Alfonso Daudet, que, con espíritu de conservación y con previsor talento, renunció en su tarea tea-

tral al hasta entonces estéril procedimiento revolucionario, y se atuvo en lo posible á las leyes y convenciones escénicas. Zola había lanzado un atrevido reto á la crítica—especialmente á Sarcey, que se había insinuado bastante burlón al hablar del *Vientre*,—y tras aquel reto vino *Renée*, que al fin fué para el pretendido reformador una derrota, tanto más triste cuanto que el público y la alta crítica hallaron risible y ridículo todo lo que de más novedad y grandeza había soñado el autor en su arrogante desafío.

En aquellos mismos años no había podido realizar el *bis in ídem*, con la adaptación de su *Condesa Sarah*, Jorge Ohnet. Pero es indudable que éste, con la mina de oro que se había encontrado en el teatro en las *herrerías* de su *Maître*, y á pesar del menosprecio con que le trataron sus celosos colegas y algunos críticos, algo influyó en el ánimo de los que podían ser sus maestros en el arte de la novela.

Si un talento *vulgar*—como llamaban á Ohnet—había descubierto una mina, ¿por qué no habían de descubrir otras los talentos superiores? Y esos talentos se lanzaron al teatro más codiciosos que enamorados del arte *por el arte;* y sospecho que si algunos, como Zola, aparecieron *revolucionàrios*, no fué por su horror á las leyes establecidas, sino porque esas leyes les pedían un imposible.

«Se nace novelista ó autor dramático—decía entonces un crítico;—en general, las cualidades del uno son la negación de las cualidades del otro, y el talento de Zola, por muy grande que sea, es absolutamente antiescénico.»

Bien pudo suceder que aquel movimiento teatral de los grandes novelistas de Francia influyera en el ánimo de nuestro insigne Galdós para que éste se decidiera á llevar al teatro su novela *Realidad*, no *transformada* como exigen las leyes y convenciones escénicas. El malogrado crítico Ixart, sincero y convencido revolucionario, saludó con entusiasmo en la obra de Galdós á una bienvenida nueva aurora teatral, y se descorazonó luego cuando en obras sucesivas creyó ver al novelista abdicando, en busca de efectismos *del antiguo régimen*.

Aun suponiendo que Galdós abrigara verdaderas convicciones de revolucionario escénico, hay que convenir en que ha de ser muy duro para un autor que busca el triunfo y desea vivir de su penoso trabajo ponerse enfrente del público, que es el que da el laurel de la victoria y aparece en el teatro como único *verdadero conde*. En ese terreno es muy difícil imitar la fe del filósofo Taine, el cual dice, respondiendo á sus censores, que en él el hombre que bebe, come y viste se queda á la puerta de su estudio, en el que sólo el filósofo

penetra, piensa y escribe, olvidado de que hay públicos en el mundo. Si, engolfado en su filosofía, se le hace observar á Taine que es hombre *casado*, contestará: «¿*Yo*? de ningún modo: eso es cosa del animal *exterior* que he dejado á la puerta.»

A quien quiere dejar á la puerta Galdós se ve bien claro, por los esfuerzos, estériles con frecuencia, que viene haciendo por violentar y cambiar en el teatro su propia naturaleza de artista. Después de *Realidad*, en casi todas sus obras escénicas se notan ésos esfuerzos; y si viviese, para bien de las letras, el ilustre Ixart, no dejaría de echar en cara una vez más á Galdós sus abdicaciones en aras de *la tradición*, en los momentos más efectistas y brillantes de *Doña Perfecta*.



No todos los que asistieron al estreno del drama conocían la novela; porque hay muchos que no leen novelas, como hay muchos que nunca van á ver y oir dramas. Uno de aquéllos, persona ilustradísima, tuvo la curiosidad de ver á *Doña Perfecta* en el libro cuando ya la había conocido en el teatro. Poco después me decía: «No sé cómo explicar el *porqué* no he podido dejar de la mano la novela, cuando, en la butaca, mi interés por la

obra escénica se había visto tan frecuentemente defraudado, sobre todo en los dos actos últimos.»

La misma naturaleza artística del autor explica bien sencillamente lo que no acertaba á explicar el espectador de *Doña Perfecta* y lector, *à posteriori*, del novelista. Este campa en su natural terreno, y como Zola, aunque más psicólogo en sus análisis, luce sus cualidades positivas, y con la fuerza de su espíritu analítico lleva de un capítulo á otro al lector, persuadiéndole lenta, pero vigorosamente, y haciéndole penetrar en los más hondos secretos del alma de sus personajes.

Pero al teatro no van á estudiar con el autor los espectadores. Sólo á recibir impresiones vivas y rápidas van dispuestos. Y cuando las aptitudes positivas, naturales, ingénitas, se imponen al artista en terreno que no le es propio, aunque el autor se asimile, por esfuerzo de la voluntad, de la observación y del estudio, alguna aptitud que le es extraña, resultarán aquí ó allí efectos como el del segundo acto de *Doña Perfecta*, pero difícilmente resultará un conjunto de obra teatral que convenza y triunfe del todo.

Una novela de tan largo y tan hondo estudio psicológico como *Doña Perfecta* necesita ser hábilmente transformada, preparada, por decirlo así, á la *aclimatación*, para que tenga verdadera vida

de arte en la ardiente y agitada atmósfera del teatro.

En el libro interesa al lector todo lo que es Orbajosa, con el fanatismo religioso, sabiamente representado y encendido por el penitenciario don Inocencio, y con el caciquismo temporal y espiritual que insidiosamento ejerce la terrible protagonista. Pero, á pesar de todo el empeño que en ser consecuente en la escena ha puesto el novelista, ya no es allí la primera, la más interesante figura D.ª Perfecta. Los verdaderos protagonistas *los hace* muchas veces el espectador, y frecuentes ejemplos de esto se han visto en el teatro. Ya desde aquella sencilla y encantadora escena del nobilísimo Pepe Rey y la ingenua Rosario en el acto primero, esas dos bellas figuras son las principales, si no las únicas, para las simpatías y el vivo interés de los espectadores.

No interesan á éstos los grandes empeños tradicionalistas de los empedernidos orbajosanos, ni sus resistencias armadas contra la ley del progreso que el Gobierno de la nación representa. Bástales la persecución, demasiado encarnizada, que sufre Pepe Rey, no en sus calumniadas ideas, sino en sus sentimientos nobles, en sus puros amores con la prima encantadora. Por eso en el hermoso acto segundo, en que todo lo llenan la misteriosa dulzura y los íntimos sobresaltos de aquella cita am

rosa, y la lucha, ya declarada y abierta, de Pepe Rey con su tía, el público oye en los clarines, más que el anuncio de las tropas liberales que llegan á imponer la ley, la voz de la fuerza del derecho que viene á amparar los sentimientos de dos seres injustamente perseguidos. Aunque carezca de novedad aquel resonante efecto final, visto ya en cómico como en dramático, hay que declarar que está admirablemente preparado en la situación, la más teatral de cuantas ha imaginado hasta ahora nuestro insigne novelista.

El consecuente amor de éste á su *Doña Perfecta* borra después las dos figuras que cautivan al público, para quien aquella inacabable conspiración política, presidida por la implacable señora, resulta una fría é inmensa laguna en que se hunde y se ahoga todo el interés del drama, sin que conmuevan ya la no bien preparada catástrofe final, ni antes tampoco el tardío empeño de la madre de Rosarito en mostrar á ésta todas las solicitudes del amor que la debe, hasta entonces tan fieramente disimulado.

En resumen: un drama falto de unidad y fuerza en la acción, con un acto hermosamente teatral, que hace confiar en un completo y definitivo triunfo de la voluntad enérgica y del indiscutible talento del ilustre Galdós. No creo que viera bien éste los desplantes que en el estreno hicieron sus

amigos, tan injustos con los celosísimos artistas que le defendieron en momentos difíciles. «¡El autor *solo*!», gritaban. Y, efectivamente, á pesar de los repetidos *reclamos* de algún periódico, pocas noches después vi al autor *casi solo* en el teatro, pero siempre acompañado del celo y el cariño de sus intérpretes.

15 Febrero 96.

XXXI.

«LA CALUMNIA POR CASTIGO».—ECHEGARAY

El grande ingenio de nuestro primer dramaturgo de este fin de siglo parece hoy como amanerado en sus procedimientos de arte, apartado de aquel camino en que, enamorándose de grandes ideas y estudioso de conflictos verdaderamente humanos, nos seducía y maravillaba con soberanas creaciones, hijas en su mayor parte de arrogantísimo aliento romántico.

Allí se descubría la pasión del poeta, el entusiasmo del artista que, al crear, satisfacía una necesidad de su propio espíritu, y lo que él sentía sincera y profundamente en su estudio, lo comunicaba al espectador con tanta fuerza de magia en la forma, que el público, en su entusiasmo, no alcanzaba á distinguir algunas veces dónde se había mezclado el engañador artificio con los lógicos y puros procedimientos del verdadero arte.

¿Es que el excepcional ingenio de Echegaray se siente hoy agotado? No; porque hasta en equivocaciones tan marcadas y completas como *La calumnia por castigo* se admira en algún momento el brillante y fascinador relampaguear del ingenio portentoso.

El amaneramiento, la monotonía teatral de Echegaray, viene sencillamente de una especie de regla de conducta que, como autor, se ha trazado, en que no entra para nada el ansia de satisfacción de su propio espíritu de poeta, con la que tan fácilmente llegaba á la conquista del público.

Con esa conducta, el trabajo de selección de ideas y asuntos entorpecería el camino llano del propósito, que, por lo visto, no es otro que el de servir á plazo fijo á una empresa y á unos artistas amigos que le reclaman como indispensable. No responden á fin más alto la refundición de *La hija del aire*, ni la traducción de *Tierra baja;* y si aquélla podía ser una alta prueba para el talento de María Guerrero, en la obra de Guimerá pudo y debió ver el ilustre D. José lo estéril de su trabajo con obra de tan débil y falso fundamento como la suya de *La calumnia por castigo*.

Con una detenida selección de ideas y de asuntos—que nunca faltan en la cartera de nuestro fecundo poeta—éste jamás hubiera elegido el poco simpático de su última obra; si estaba ofuscado al

adoptarle, después, al planear, al combinar en su estudio los elementos y recursos de su composición dramática, no sería posible que, sin apremios de compromiso, dejase de ver serenamente tan claro talento que su recurso fundamental, aquella carta malaventurada, que es toda la obra, no podía ser medio seguro de comunicación entre el arte del poeta y el convencimiento del público.

Si el autor no discute los recursos que imagina —el fundamental de la obra sobre todo;—si no se razona á sí mismo con fuerza de lógica el *porqué* de la exposición y el *cómo* del nudo antes que el *dónde* del desenlace, podrán brillar en éste arranques de inspiración que seduzcan y fascinen un momento al público; pero la reacción será fatal y rápida, porque el espectador seguirá sintiendo lo duro, tortuoso y falso del camino que hasta el deslumbrador final ha llevado la acción dramática.

*
* *

He dicho que todo el drama es una carta, á la que he llamado malaventurada. Y, efectivamente, la carta resulta un *petardo*, que en los silenciosos *zigzags* de su camino se va llenando de fulminantes mentiras, para ir á estallar en el final con mucho ruido, como lo que es, como un petardo.

Contando la historia de esa carta, se hace sin

remedio la crítica del último drama de nuestro primer dramaturgo.

Y ésta es la historia. Nace la carta en el prólogo de la obra, en un momento de despecho y de ira de Carmen—la protagonista,—que llama en ella, con arranques de pasión, á Federico, el amante á quien sacrificó por salvar la honra de su padre, casándose con el rico banquero D. Lorenzo, á quien en vano ha suplicado que la lleve con él en su viaje á América, precisamente para no quedar sola y abandonada á las deshonrosas sugestiones de aquel único amor de su vida.

Apenas escrita la carta, protesta la heredada honradez de la esposa, desiste ésta de enviarla á su antiguo amante, y, en vez de hacerla añicos, se la entrega á su marido para que vea en ella la suprema razón de su súplica, como si esa razón no pudiera expresarla de otro modo menos violento y más persuasivo.

Pero como sin carta no hay drama, convencido por ella el opulento banquero, decide que Carmen le acompañe en su largo viaje. Mas tampoco destruye el fatal documento; se lo guarda muy tranquila y cuidadosamente en la cartera, como si se ratase de un talón contra el Banco, y así tiene *la revisión* de que lo que fué un aviso para salvar honra, le acompañe con la esposa como un título e ignominia.

La carta pasa el charco, sin que resulte *papel mojado* al fin del viaje. Y muere el banquero don Lorenzo; pero lo escrito por Carmen en el prólogo queda vivito y coleando entre los papeles de más interés é importancia del marido difunto, el cual para algo tenía un sobrino de toda su confianza: para que abusase de ella sobre lo sagrado del sepulcro.

El sobrino, Pepe Montoya, el arreglador y ordenador de documentos de la testamentaría del banquero, tropieza con la consabida carta, y tampoco la destruye, ni se la entrega siquiera á la interesada viuda con lo que por herencia la corresponde. La *toma* y se la guarda muy serenamente en su cartera, por no hacer menos que su difunto tío en el prólogo del drama.

Y ya tenemos el documento entre el sobrino..... usurpador—iba á decir *ratero*—y el otro sobrino, Camilo, antiguo y grande y ciego apasionado de Carmen, su tía política, casada ya en segundas nupcias con su adorado Federico, único ignorante, hasta la última escena, de la existencia de la carta para él escrita.

Trina y patea Camilo al oir á su primo Pepe que el feliz esposo vivo había ya alcanzado favores de Carmen cuando aún regía el esposo muerto, y se propone vengar aquella preferencia, para él ofensiva y humillante. Pero necesita una prueba de lo

que dice Pepe, y éste *no se hace rogar;* echa mano á su cartera y la endiablada carta pasa al poder de Camilo, dispuesto á ser un Yago infernador del nuevo lazo conyugal de su encantadora y adorada tía política.

Y, efectivamente, desde su primera traidora insinuación con su amigo Federico, no descansa un momento el fiero infernador, que hasta entonces había sido un mansísimo cordero, enamorado dulce y platónicamente de la honrada Carmen, é incapaz de arrebatos románticos á la manera de los *Don Juanes* conocidos fuera y dentro del teatro.

Y en sus trabajos de demonio—que al fin cae por inocente—llega al momento terrible en que Federico, exasperado, le pide una prueba de la traición de su esposa, y el demonio desenvaina la carta viajera bien atenazada por la cabeza para que, al arrebatársela el impaciente marido, se lo lleve todo menos el nombre del favorecido destinatario.

¿Soltará el demonio, el Yago de guardarropía, el pedazo de carta con que se queda? Sí, lo suelta, como dejo indicado, *de inocente*, cayendo en el lazo que le tiende Federico con la mentira de que, mo-do por los celos, ha dado muerte á su esposa. En-nces es cuando, creyendo llegar al colmo de la ›nganza, da en la cara de Federico con su propio ›mbre escrito en la cabeza estrujada de la carta

sin ventura. Ya era tiempo de que la carta, rota y todo, descansase de su fatigoso viaje por ambos mundos. Y gracias á que, con asistencia de Carmen al duelo, Federico mata á aquel pobre diablo, que es al fin la sangre *reglamentaria* de la catástrofe, con la cual resulta *el castigo de la calumnia* más que *La calumnia por castigo.*

Hé ahí la historia de la carta: es decir, ése es el drama, que para una cosa buena ha servido. Para probarnos Díaz de Mendoza á los más desconfiados que, aun sin grandes facultades, un actor estudioso y enamorado de su arte puede hacer cosas de buen artista.

Ahora sólo falta que, con esta nueva lección, se decida Echegaray á volver á ser *lo que fué*, sin temor á decadencias, que no existen, pero también sin preocupaciones de servicios dramáticos *á plazo* que le precipitan y le hacen olvidarse de sí mismo, de la satisfacción propia en sus creaciones y hasta de su historia, gloriosa para él, gloriosa para el arte dramático en nuestro siglo.

30 Enero 1897.

XXXII

«LA COMIDA DE LAS FIERAS».—BENAVENTE

La *comida de las fieras*, cuya voracidad nos ha presentado Jacinto Benavente en el teatro de la Comedia, recuerda su sátira dramática de *Gente conocida*, su triunfo anterior en el mismo escenario.

Sátira es también *La comida de las fieras*, y no es ésta la primera vez que aseguro que, en el estado de honda perturbación á que ha llegado la sociedad en todos sus aspectos, el terreno satírico es el más abonado para producir efectos de fuerza con el combate de vicios y pasiones, evidenciados y castigados con las armas poderosas del ridículo y con la intención sana de un ingenio que sepa observar con tino y denunciar con valentía.

No es necesario que nos remontemos á los tiempos de la antigua Grecia, en que un Aristófanes busaba de la sátira escénica llevando á ella la

pasión política y los odios personales, ni á los tiempos de la Roma decadente y corrompida en que surgió como una necesidad social la musa indignada y terrible de aquel Juvenal satírico, que llegaba con su voz acusadora á los vicios y miserias entronizados hasta en el palacio de los emperadores.

En nuestro siglo mismo tenemos el ejemplo de un imperio decadente por corrompido en costumbres políticas y sociales, en el que simultáneamente se oían la voz severa, tonante y airada del indignado Víctor Hugo, y el acento vivamente cómico, pero hondamente satírico, que brotaba de las intencionadas fábulas de los Bufos.

La sátira la traen los tiempos, y los verdaderos satíricos, los que saben denunciar los vicios sin señalar á las personas, surgen en la literatura de un pueblo en las horas críticas en que la voz del poeta se impone como un aviso saludable.

Benavente, como Leopoldo Cano, como Enrique Gaspar, llega á su tiempo. Pero ¿es el teatro su terreno propio y legítimo? El que hasta en sus artículos y novelitas halla tan fácil y natural camino de forma en el diálogo, ¿repugna por naturaleza, por espíritu independiente, las exigencias é imposiciones del arte dramático, que piden que la obra llegue al público con toda la fuerza de interés que la fábula necesita? ¿Es que, enamorado

de los procedimientos de los modelos que estudia, sólo se atiene á lo que de ellos en sí mismo le enamora por natural y fácil, desdeñando todo aquello que sólo puede ser hijo de un estudio paciente y de un arte que tantas veces brilla en autores de menos vigor literario que el autor de *La comida de las fieras*?

Desde *Gente conocida*—incluyendo á *El marido de la Téllez*—se ve, al que empezó con *El nido ajeno*, muy seguro, muy observador, muy brillante de estilo, dialoguista incomparable, presentándonos «escenas de la vida moderna», como calificó á la primera de sus citadas obras. Tan seguro está en eso de *hacer escenas*, que ha llegado á comunicar su confianza al público, el cual se deja sugestionar por el ingenio que le lleva encantado de un cuadro á otro, presentándole salientes personajes, haciéndole oir pensamientos delicados y crudas agudezas, sin que hasta el final le deje darse cuenta de que á todo aquello que le ha enamorado no acompaña el vivo y hondo interés de la verdadera fábula escénica.

No hay que rebuscar mucho para encontrar en los teatros de todos los tiempos y de todos los pueblos obras excepcionales, sátiras más ó menos hondas, sin acción propiamente dramática. Casi en nuestro siglo, en nuestra patria tenemos á Moratín con su *Comedia nueva*, con tan escasa acción

dramática que puede decirse que todo lo absorbe allí la sátira dialogada con la viva y punzante intención de arrojar del templo de la Musa á los funestos mercaderes del arte. Más tarde han venido autores como Serra, maestro en la pintura de tipos y maestro en el diálogo en verso, pero casi siempre corto en la acción, sobre todo cuando aparecía satírico, como en su *Hombre importante*, en el que encantó al público sólo con la figura del protagonista y aquella facilidad y aquella gracia asombrosas del diálogo.

Pero la sátira en el teatro sólo dura y se hace fuerte cuando se acompaña de todo aquello que el teatro exige, y de sátiras tan amable y firmemente acompañadas hay algunos hermosos ejemplos, y uno de ellos, no muy lejano, se lo recordaré al autor de *La comida de las fieras* por ser el más pertinente en la ocasión del estreno de sus nuevas «escenas de la vida moderna».

*
* *

Hemos asistido en el primer acto de la obra de Benavente al bullicioso cuanto feroz *spoliarium* material y moral de la aristocrática casa de Cerinola. La gente que allí aparece nos presenta un cuadro brillante de colorido y animado en el movimiento de las figuras, algunas del todo conoci-

das nuestras, y algunas también, como el decadente poeta y crítico de artes, Teófilo, de tipo *exótico*, pero vivo y natural.

Hay que oir y ver aquel cuadro para apreciar del todo las cualidades positivas de Benavente en el teatro, y para comprender á qué altura llegaría si con lo satírico se hermanase lo dramático.

En aquel primer acto se descubren ya las garras y los dientes de alguna de las *fieras* que no se hartan en la espléndida mesa del rico matrimonio americano, Hipólito y Victoria, y que en el acto segundo se preparan ya para el crudo festín de *spoliarium*, en que los incautos domadores han de dejar su sangre y su carne abandonadas á la insaciable fiera que suele llamarse *buena sociedad*.

Y efectivamente, Hipólito, espíritu generoso, que tanta y tan sustanciosa carne ha puesto en el asador para regalo de *sus fieras*, acude á la Bolsa á luchar enfrente del acaparador egoísmo de los *bajistas*, y á salvar el crédito de un su amigo y agente. Y cae vencido en la lucha, y se arruina, y sus *fieras* acuden en tropel á rebañar las sobras y á posesionarse de aquella casa en que con tan ciega buena fe fueron obsequiadas. Y huyen Hipólito y Victoria tras el asalto de los criados, en cuyas manos dejan con asco algo de lo poco que les queda.

Y en el cuadrito final—de consuelo mutuo de

los esposos—hablan éstos de la catástrofe, y dice Hipólito: «Pero se ha salvado la conciencia.» Y añade Victoria: «Y se ha salvado nuestro cariño.»

Y aquí llega el recuerdo prometido de la completa sátira dramática de un verdadero poeta del teatro. La idea madre de *El tanto por ciento*, de Ayala, fué combatir valientemente el vicio, que entonces empezaba á desarrollarse en España, de «el negocio por el negocio, á todo trance, y caiga quien caiga». Pablo y la Condesa, los prometidos esposos, son allí los únicos no atacados por el contagio de la fiebre amarilla, la fiebre del oro. Pero en el negocio que proyectan los demás personajes, incluso los criados, los agiotistas empedernidos—*fieras* también—necesitan una víctima, y no vacilan en llegar á la calumnia y la deshonra de la Condesa, buena amiga de unos y bondadosa señora de otros, cuya felicidad comprometen con la calumnia que, como un rayo, hiere á la vez al enamorado Pablo.

La calumnia no vence al fin; pero el arte con que Ayala la prepara, desarrollando la acción, produce ese hondo interés dramático sin el cual no es posible el completo triunfo de la obra del teatro, aunque, con esta opinión, éntre yo en el gremio de los críticos que el autor llama *rutinarios*.

Y pregunto yo á Benavente: Si á esa concien-

cia y á ese cariño de esposos que se han salvado, que han salido incólumes en Hipólito y Victoria, hubieran alcanzado de algún modo los dientes y las garras de *las fieras*, ¿no hubiera podido ser uno de los medios hábiles de dar interés teatral á la que es una sátira social de valor inapreciable?

Una observación, la última, pero importante para mi admirado autor de *La comida de las fieras.* El que tan fino y delicado ingenio muestra y hasta derrocha para expresar hermosos pensamientos y cómicas agudezas, ¿por qué ha de deslustrarle con toques harto subidos de color, crudezas tan duras, que desgarran el velo de la más limpia retórica?

. . . .

Toda la prensa ha hecho justicia á los méritos de Emilio Thuillier, que ha puesto en escena la obra y ha dirigido sus ensayos de un modo superior á toda ponderación, por lo mismo que el éxito de aquellos cuadros había de resultar, como resultó, del conjunto y del bien concertado movimiento de tantas y tan variadas figuras.

¿Á qué citar nombres al tratar de la ejecución? Las excelencias de ésta corresponden por igual á dos los estudiosos artistas de la Comedia, sin .e los primeros tuvieran tampoco papeles de esos ' que se puede brillar aparte y excepcional- ente.

XXXIII

«LA CORTIJERA.»—DICENTA, PASO Y CHAPÍ.

DESDE que Zapata y Marqués renunciaron al popular nombre de *zarzuela* para sus obras —á las que llamaron *dramas líricos*—parece como que éste es un género aparte de aquel que tantos años dominó por gracia de poetas como Vega, Olona, García Gutiérrez y Camprodón, y de músicos como Barbieri, Gaztambide y Arrieta, que tan alta gloria conquistaron con intérpretes como Salas, Font, Calvet, Caltañazor, Sanz, la Ramírez, la Ramos, las Di-Franco y tantas y tantos otros artistas que popularizaron el teatro de la plaza del Rey, y después el de la calle de Jovellanos.

Aún duran en el repertorio la vida y la fama de aquellas obras interesantes que tuvieron abolengo modestísimo, y muy pronto su gloria madre en los encantos siempre nuevos de *Jugar con fuego*, modelo inmarchitable de la pura zarzuela española.

Libretistas y músicos estaban entonces de acuerdo en algo de mucha importancia para el género. Sobre la inspiración poética habían de estar la habilidad del autor dramático y la gracia del ingenio cómico, y sobre la sabiduría musical el fructuoso cultivo de la nota sencilla y sentida que va derechamente á halagar á la vez el oído y el corazón del pueblo, que analiza poco y siente mucho.

De ese acuerdo tácito de poetas y compositores tomó vida y alma la legítima zarzuela española.

Llegó al escenario del género popular el *drama lírico*, nombre pretencioso, con el que los autores de letra y música aparecían aspirando á levantarse por encima de las leyes de arte sancionadas por el pueblo. Y el drama lírico no es la zarzuela, no es la opereta, mucho menos la ópera. De *Marina*, zarzuela, hizo el genio musical de Arrieta la ópera *Marina*, cantada por italianos como por españoles. Pero el libro, aunque retocado y ampliado, y con la recitación sujeta á la dirección de la batuta, siguió siendo el libro de *la zarzuela*, y ésta es aún preferida á la ópera por los verdaderos aficionados al género.

Los autores del drama lírico se han subido de tono, pero no han logrado convencer al pueblo, que quiere sentir y retener la música sin dejar de pedir el interés y la gracia del libro.

La historia de los éxitos ahí está hablando con clarísima elocuencia en favor del género tradicional, de aquel en que al hábil trazador de situaciones interesantes—dramáticas ó cómicas—respondía el compositor é instrumentador con notas ajustadas á la gracia ó al sentimiento de la letra.

En el llamado drama lírico vemos casi siempre divorciarse al músico y al poeta, trabajando exclusiva y egoístamente cada uno *pro domo sua;* el poeta entregado á un lirismo altisonantemente retórico, y el músico buscando motivos fuera del asunto para vencer á su compañero *de lira.* ¿Drama lírico? No; allí lo *lírico* es todo; el drama no parece.

Seducciones de la *rima,* pretensiones del *contrapunto,* y el verdadero interés teatral brillando por su ausencia.



Lo dicho, dicho queda con relación al drama lírico *La cortijera,* de los tres mismos autores de *Curro Vargas,* cuyo gran interés dramático arranca de una de las más famosas novelas del inolvidable Alarcón.

Los dos autores del libro de *La cortijera* son poetas de verdad, y uno de ellos, Dicenta, ha probado además varias veces que es todo un autor dramático. Si Paso no lo es, bastaría que el autor

de *Juan José* hubiera puesto empeño en que el drama interesase teatralmente para que *La cortijera* no hubiera quedado reducida al *doble lirismo* de que he hablado.

¿Quién puede dudarlo? Ha sido fructuoso el viaje de Dicenta y Paso á Andalucía, en cuya región quisieron emplazar la vida de su nuevo drama. En *La cortijera* se respira el ambiente de aquel país hermoso, y se abren los ojos con alegría ante aquel cielo espléndido, y se siente el calor de aquel sol del Mediodía que madura los frutos del campo y enardece la sangre de los hijos de aquella tierra.

Los tipos de la gente moza y de la vieja están bien observados, como sus costumbres, y tomados de la naturaleza misma para trasladarlos al cuadro escénico con la habilidad del verdadero artista. Si la fuerza del drama correspondiera á la vida del cuadro, ¡qué obra tan hermosa, tan completa, tan duradera sería!

Pero el cuadro se ve pronto, y el drama, sin interés, se arrastra y languidece, porque lo escaso del asunto no corresponde á las proporciones de la obra, que sería la misma y menos fatigosa reducida á un solo acto. Porque en los tres la situación es la única. Rosario, la voluble cortijera, colocada entre la obsesión de un amor nuevo y el espíritu de venganza de un amor abandonado

y herido en el corazón del exasperado cuanto noble Rafael, el vaquero.

El interés teatral que despierta el primer acto no tiene después desarrollo en una acción viva que le mantenga, y los mismos poetas derrochan todas sus galas en dos escenas brillantísimas de color, de luz, que no encuentra después reflejo desde la mitad del drama hasta la prevista catástrofe.

Tampoco por la novedad podía ofrecer interés el asunto. Es el mismo de dramas olvidados. El mismo de algunas de las últimas obras del malogrado autor de *La Dolores* y *María del Carmen*. Una hermosa mujer del pueblo, en conflicto entre dos amores, ingrata á la vez y apasionada. Algo de ello hay en *Juan José*, algo también en *Curro Vargas*. Pero en *La cortijera* falta la fuerza teatral de aquellas hermanas. El autor lo ha cedido y fiado todo al poeta.

El músico, el maestro Chapí, no ha encontrado más que una sola situación, y, leyendo los cantables, ha hecho una música á capricho y *de relleno* en su mayor parte, como las escenas episódicas que han pretendido suplir á la acción dramática.

Abandonen poetas y músicos la zarzuela legítima. Dennos el drama lírico á todo pasto. Pero, ¡por Dios, que no todo se reduzca á *lirismo*!.....

15 Marzo 1900.

XXXIV

«DON LUCAS DEL CIGARRAL» (ZARZUELA)

HAN convenido algunos críticos inteligentes —aunque esta vez obcecados—en que *Don Lucas del Cigarral*, zarzuela, lejos de ser una profanación del sagrado tesoro de nuestras antiguas glorias dramáticas, es una obra meritoria con que los Sres. Luceño y Fernández Shaw han venido á *propagar* (*sic*) la fama del autor de *García del Castañar*, *Lo que son mujeres* y *Entre bobos anda el juego*, primer título éste de la célebre comedia hoy transformada y nuevamente refundida, *con notas*, para recreo de los entusiastas zarzueleros del popular teatro de Parish.

Mucho deploro no poder estar conforme con la opinión de compañeros tan estimados, y cuanto quí diga no podrán achacarlo á malquerencia os autores de la refundición, de uno de los cuales e celebrado con frecuencia en las columnas de *La*

Ilustración Española y Americana el habilísimo ingenio en sainetes que le han dado legítima fama, y del otro, no sólo su feliz colaboración en obras del mismo género, sino también su estro poético al interpretar en castellano obras dramáticas de grandes poetas del Teatro extranjero contemporáneo.

¿Podrán, en conciencia, los nuevos refundidores de la comedia de Rojas decir, con los padrinos críticos, que han estado religiosamente atentos á esa *propaganda* de los méritos y la gloria de la comedia y del autor de nuestro siglo de oro? Más me inclinaría yo á creer que habían estado atentos á realizar con prisa uno de esos compromisos voluntarios, frecuentes en autores de buen nombre, con los empresarios, ó un capricho poco meditado y apreciado en sus consecuencias. Si se tratase de autores de menos conciencia literaria, también podría sospecharse que, sobre lo de *propagar* glorias antiguas, estaba lo de fomentar nuevos *trimestres*.

¿Propagar méritos y glorias del autor de *Del rey abajo, ninguno?* A tan generosa y noble tarea se han dedicado con amoroso estudio en nuestro siglo eminentes historiadores y críticos nacionales y extranjeros. Ticknor y Schack, Durán, Hartzenbusch, Mesonero Romanos, Gil y Zárate Ochoa; todos ellos han contribuído con sus claro

y elevados juicios á enaltecer y hasta á popularizar la merecida fama del que fué motivo y ocasión de reputaciones de comediantes de su tiempo y de actores del nuestro. Máiquez y Latorre primero, y después Lombía, Romea, Vico y Calvo, han llevado á la entraña más sensible de nuestro pueblo la fuerza mágica de aquel gran carácter dramático del *Labrador más honrado*, como después D. José Calvo y Donato Jiménez han encarnado soberbiamente ante ese mismo pueblo la quijotesca y vivamente cómica figura de *Don Lucas*, hoy amenguada en sus artísticos detalles y desvanecida en los más gráficos y geniales arranques de palabra, no compensados con las ingerencias más meritorias del arte lírico.

*
* *

Alguna vez he lamentado en las columnas de *La Ilustración Española y Americana* que no viniera un ingenio tan hábil como respetuoso á refundir de nuevo esa preciosa comedia, tan maltratada en su refundición corriente por Asquerino. Refundición nueva, sí, pero dejándola *en comedia;* sin retocar el carácter literario del poeta; ı afectar á lo característico del protagonista; : modificar la retórica ampulosa, pero bella, ge-.ıl de aquella época de nuestro Teatro, bien ad-

mitida, y hasta comprendida y celebrada, por el vulgo de ahora en el alto anfiteatro del antiguo Corral de la Pacheca.

El colector de las mejores obras de Rojas, en la conocida *Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneyra, coloca inmediatamente después de *García del Castañar* á *Entre bobos anda el juego*, y no quiso tocar el original ni aun para purgarle de dos ó tres atrevidas *malsonancias*, que con razón han omitido nuestros actores contemporáneos.

Más fortuna ha tenido Rojas con editores y cómicos que con poetas imitadores y refundidores. Todavía menos feliz que Pedro Corneille imitando *Las mocedades del Cid*, de nuestro Guillén de Castro, fué su hermano Tomás al imitar á Rojas en su *Don Bertrand del Cigarral:* si el uno cometió tremendos anacronismos que le acusan de desconocedor de nuestra Historia, el otro debilitó y desnaturalizó el carácter altamente cómico del protagonista de *Entre bobos*, empequeñeciendo también, en sus pesados *alejandrinos* franceses, aquella fuerza y bizarría de dicción que encantan en los romances y redondillas del diálogo castellano en boca de personajes de pura raza española.

Luego llegó para el pobre Rojas el desatentado refundidor primero, con la invasión de feroces anacronismos literarios, en aquella época misma

en que Romea y Matilde Díez, con el inolvidable D. José Calvo, se propusieron tributar á los autores del siglo de oro un culto especial de su arte de intérpretes, sacrificando muchas veces su provecho á la honra de familiarizar al pueblo español con sus más altas glorias dramáticas.

Si el galán y la dama, D. Pedro y D.ª Isabel, encantaban al público con sus discreteos amorosos, y el gracioso Cabellera—con el célebre Guzmán—le movía á risa vivamente, el *figurón*, el gran carácter cómico de D. Lucas, aparecía como un mágico del ingenio, encarnado maravillosamente en la figura de aquel D. José Calvo, de quien fué esa creación una de sus mayores glorias.

Recogida y guardada fué con veneración de verdaderos hijos por Rafael y Ricardo—adolescentes entonces,—y más tarde, ya actores ambos, hicieron de la creación del padre un depósito seguro en el talento de artista de Donato Jiménez, *único* conservador y continuador hoy de aquella soberana figura de la fantasía del poeta.

***

¿Qué ha sido de todo *aquello* en la zarzuela *propagadora*, ó—si se quiere—*propagandista*? ¿Dónde se ha respetado en ella el timbre de grandeza que en la comedia ha traído á través de los

siglos, para Rojas, la admiración constante, celosa guardadora de la gloria de su nombre con la de tantos nombres gloriosos? ¿Por qué transfigurar *desfigurando* y *deformar* al reformar lo irreformable? ¿Por qué adulterar la pureza característica de la letra, después de llevar el espíritu á una caída mortal en un terreno de arte del todo contrario á aquel en que había nacido?.....

Y si autores como éstos—que tienen la conciencia de lo que hacen, y que no han nacido, como otros, á la fama entre la sonrisa de un empresario y la mueca de un tenor cómico—sabían ya que no alcanzaban á trazar el libro nuevo sin *deshacer* la comedia antigua, ¿por qué tan temerario empeño?

Todas esas preguntas están fundadas en el convencimiento moral y material del que ve y conoce todas las pruebas de la profanación que denuncia en cumplimiento de un deber, no impuesto, sino aceptado libre y noblemente.

Por circunstancias especiales, cuya relación no hace al caso en estos momentos, la comedia de Rojas, como otras de sus contemporáneos gloriosos, constituyó una de las más vivas preocupaciones de mi adolescencia; y entregados con fuerz á mi juvenil memoria sus retóricos primores, r uno de ellos me ha faltado en la noche fatal par que más me sorprendiera el arrojo con que lo

refundidores se daban á variar giros, trastrocar conceptos y desnaturalizar palabras, y con más encarnizamiento allí donde el rasgo de la frase debía ser como el rasgo de la fisonomía del célebre protagonista del gran poeta.

Para Rojas, su héroe

Pregunta *como un señor,*

es decir, como amo, con acento de dominación.

Para los *correctores*, D. Lucas

Pregunta *más que cien jueces*,

es decir, pregunta *demasiadò;* lo que no sólo es distinto, sino que resulta todo lo contrario, desfigurando el carácter.

No he necesitado yo leer en folletines de periódicos el *nuevo texto* del retrato que de D. Lucas hace el gracioso Cabellera. Bastóme el oído en el teatro para percibir todas las disonancias y todas las variaciones con que se atropellaba al admirable original del grande ingenio, que no necesitó nunca ser *aclarado* para ser *comprendido*.

Al final de la comedia es el mismo D. Lucas el que se retrata bizarramente, para que entienda su presunto suegro, D. Antonio, con quién se las há -¹ darle, en su hija D.ª Isabel, *por liebre gato*. Y aquella deliciosa *pintura* ponen también los ·zuelistas sus pecadores pinceles, y la efigie del roe se desvanece.

Y hay una situación en la segunda jornada de la comedia de Rojas en que se ve á prueba, *en acción*, el carácter bien definido del héroe. Quiere D. Lucas, espada en mano, penetrar en el aposento de la posada en que debe dormir su futura y donde sospecha que ha entrado un hombre. Su decoro le obliga, y va allí decidido. Cabellera le pregunta:

¿Quieres entrar á matarle?
Responde.—*No, sino no,*

contesta D. Lucas resuelto, como quien diría hoy: «*¡No que no!* ¡Ya lo creo! ¡Allá voy!» Pero en boca del D. Lucas de la *zarzuela* la respuesta es de hombre apocado y vacilante, negación del carácter con que Rojas ha enriquecido su obra magistral.

Y en esa misma segunda jornada están aquellos brillantísimos pareados con que describe el galán D. Pedro aquella aventura á la orilla del Manzanares en tarde ardiente de Julio. Se podía oir pasar una mosca bajo la lucerna del teatro del Príncipe cuando Romea recitaba aquella lujosa poesía descriptiva, electrizando al público con todo aquel aparato de hermosas figuras retóricas.

Pues bien; toda aquella exuberante y bella poesía descriptiva, que en boca de Romea ó de Calv encantaba á los entusiastas del alto anfiteatro del teatro Español, ha desaparecido—apenas inicia-

da—arrastrada por los violines á aquel *racconto* en que el músico y el tenor habrán lucido todo lo que se quiera, pero á costa de las galas maravillosas del gran poeta, destrozadas en *cantables* de todas las medidas y al uso de *lo zarzuelero* más vulgar y pedestre.

Y ¿para qué aquel final entremés *postizo*, con comediantas y comediantes traídos allí *al estricote*, y que se atreven á decir *gorduras* rebozadas con mostaza que no habían sido del gusto de Rojas? ¿Para qué? ¿Para que se convenza D. Lucas de todo aquello de que está ya convencido en la comedia, cuando ve el *gato* donde el suegro pretendía darle *liebre*?

¿Á qué todo aquel lujo de farsa improvisada en la *zarzuela* para forzar una voluntad como la de D. Lucas, tan natural y graciosamente inclinada, en el fin de *la comedia*, á la renuncia de sus derechos, que cede á D. Pedro, para que éste realice con su boda la más sabrosa y discreta venganza del burlado?

Claro es que ante todos esos dañosos desplantes de refundición había de desaparecer también de los labios de D. Lucas la intencionada y graciosa moleja que Rojas puso en ellos para final del cuento *Entre bobos:*

Pues dadla la mano al punto,
Que en esto me he de vengar.

Ella muy pobre, vos pobre,
No tendréis hora de paz.
El amor se acaba presto,
Nunca la necesidad.

*
* *

Creo haber cumplido el penoso deber que tengo de demostrar á los estimados autores de la nueva *zarzuela* que en su poco meditado libro han atropellado los respetables fueros de una de nuestras glorias dramáticas, resultando una verdadera *profanación*, y valga la palabra, ya que ha salido de la pluma de la crítica defensora.

Á tan enojosa tarea me he creído más obligado por tratarse de dos autores de autoridad y crédito, que elementos tienen de originalidad de ingenio para prescindir de creaciones respetadas por la tradición y ofrecer creaciones propias á los arranques de inspiración musical como la del estudioso é inteligente maestro Vives.

El ejemplo ofrecido por Luceño y Shaw pudiera servir de arrastre á las osadías de merodeadores de productos *trimestrales*, y de ese modo podríamos llegar á ver la hoz mellada del averiado ingenio industrial destrozando las sagradas mieses d- nuestra más gloriosa literatura dramática.

¿Quién podrá librarnos entonces de ver á Segis mundo aherrojado en su cueva, coreado en s

«Apurar, cielos.....» por ojeadores de *caza mayor*, y luego obligado á un concertante con el «¡Vive Dios que pudo ser!», y, por último, á un *raccontito*, con destrozo de todas las décimas de su inspirado padre D. Pedro Calderón?

No afectemos, por Dios, al sagrado de nuestras glorias literarias. Tenemos que rehacer la patria; pero no *deshaciendo* las hermosuras de nuestras tradicionales grandezas.

XXXV

«¡POBRES HIJOS!»—EUSEBIO BLASCO

Eusebio Blasco es, sin duda, uno de los ingenios verdaderamente privilegiados. ¿Qué mayor privilegio que el de conservar y lucir en la vejez la frescura, la facilidad, el desenfado, el donaire de los primeros años de la juventud?

El que, si hubiera conservado la propiedad de todas sus obras, sería hoy el autor más rico de España; el que prodigó su gracia de prosista y poeta en diarios políticos como *La Democracia*, y en periódicos satíricos como *Gil Blas;* aquel que, á veces atrevido y siempre ingenioso, atrajo al público á las librerías con volúmenes en prosa ó en verso, escritos en pocos días, algunos en pocas horas; el que casi fué fundador de la famosa empresa de Arderíus con su *Joven Telémaco;* el más firme sostén de Emilio Mario en sus primeras campañas del teatro de la Comedia, asombra hoy, á cuantos

conocemos en detalle su labor antigua, con nuevos artículos, con nuevas poesías, y cuentos, y bocetos de actualidad palpitante, en todo periódico de gran circulación y en toda importante revista ilustrada. Para todos tiene pluma y tiene *alientos*.

Pero ¿y tiempo? Sin huir del *mundanal ruido*, sin abandonar sus hábitos de hombre de sociedad, aún le queda tiempo para tarea más difícil y que exige más atención y más estudio.

La tarea del autor dramático. Á muy cerca de ochenta obras llega ya el repertorio del autor de *¡Pobres hijos!* Desde el día, no muy lejano, en que abandonó definitivamente sus campañas de periodista en la capital de Francia para instalarse en el Madrid de sus antiguos triunfos, cuatro frutos de su inagotable ingenio hemos visto en el escenario, todos en el teatro de la Comedia.

Sin prescindir del elemento cómico, en todas esas sus obras nuevas ha mostrado especial empeño en que dominase la nota dramática, no sé si por probar la amplitud de sus facultades, ó por seguir la corriente que llegó á entronizar el género en el mismo teatro en que Mario se había limitado á lo sencillamente cómico en sus primeras provechosas campañas.

No se detuvo Blasco en su nuevo camino ante a benévola resistencia de *su* público, que le buscaba cariñoso en su más propio y bien conquistado

terreno, pidiéndole regocijo teatral cuando él ofrecía sentimiento dramático.

En interesantes cuentos y hermosas poesías ha probado Blasco que siente y sabe hacer sentir los más delicados afectos del alma. Y de su decidido empeño en probarlo también en el teatro, ha nacido sin duda la idea de su nueva comedia *¡Pobres hijos!*, la mejor de sus cuatro últimas obras y la que seguramente le habrá dejado satisfecho, pues el público ha respondido con caluroso aplauso á las altas voces de pasión con que quiso y logró llamarle.

* * *

El verdadero poeta llega á tocar la nota del sentimiento en todos los terrenos del arte literario, y en el de la escena la cuestión capital está en la elección de asunto, para quien, como nuestro autor, es de los que llaman en Francia *hombres de teatro*.

En su labor literaria, por temperamento y hasta por costumbre, Blasco peca sólo de impaciente. Para el teatro como para la lírica y para el artículo, se entrega confiado á su extraordinaria facilidad de producción, y, concebida la idea, su pluma traza la forma rápida y espontáneamente sin rectificar el plan aunque le salgan al paso ar-

gumentos como aquellos que á sí mismo se hacía Adelardo Ayala al planear sus obras; y ahí está como prueba la historia genésica de su *Consuelo*, por él escrita como vivo ejemplo de paciencia de autor enamorado de su idea.

Blasco sabe bien que soy de los que muchas veces le han *visto trabajar*, y no me dejará mentir cuando aseguro lo que dejo escrito. Si el autor de *¡Pobres hijos!* madurase sus planes á lo Ayala, no aparecería tan fecundo, pero rayaría á toda la altura á que sus grandes cualidades pueden levantarle en el teatro.

Y digo eso, porque la idea y el propósito que enuncia desde luego el título de la comedia, quedan en el desarrollo del plan muy desnaturalizados. La misma figura de la que parece protagonista necesitaba ser presentada con antecedentes y rasgos de carácter y hasta de gusto que justificasen su situación y la hicieran más interesante y simpática en la desgracia que sufre, por encadenarse á un hombre que en ningún concepto merece su pasión criminal, y menos á la vista de una hija inocente que aspira á ser una esposa honrada.

Una viuda como Luisa, mujer de experiencia ›or lo tanto, con una hija educada para el bien, .o es verisímil que entregue cuerpo y alma y hon- ı y hacienda y porvenir de la niña y todo al pri-

mer advenedizo que la requiere, y menos á aquel D. Agustín de sus pecados, sin cualidad alguna simpática para la mujer más ciega, y que ni siquiera muestra el talento, la habilidad que se necesita para cubrir con el amor las endiabladas intenciones del explotador aventurero y codicioso.

Sólo una niña inocente, seducida por sorpresa, puede contestar lo que Luisa contesta á su presunto yerno, cuando éste la pregunta el por qué no se ha casado con *su Agustín*. «Porque él no ha querido», contesta Luisa. Y *él no ha querido* porque, sin casarse, ha realizado su plan diabólico de arruinar á la madre y á la hija. Ya trazará al final, *con el matrimonio*, el mismo plan de despojo con otra viuda rica, más ligera de cascos y madre de varios niños, que lleva consigo á todas sus visitas de confianza. Porque el tal D. Agustín es un afortunado *especialista* en viudas.

De este antipático carácter—sólo sostenible por un actor de la autoridad de Donato Jiménez—es hermoso contraste el carácter de Enrique de Guzmán, bizarro oficial de Ingenieros, que vuelve de su dura campaña en honor de la patria dispuesto á honrar también con su amor de esposo á su adorada Salomé, la hija de Luisa.

La habilísima situación—de legítimo autor dramático—del final del primer acto de la comedia,

denuncia al noble Enrique el horror de la deshonra en que ha caído la madre de su prometida. Con muy poco menos de nobleza y abnegación del amante, la despedida de éste de la casa de Salomé hubiera sido para siempre.

Porque, al fin, hay que convenir en que asusta y retrae al más enamorado la idea de que va á casarse con una mujer que acaba de tener por ejemplo los extravíos de su madre.

Y así, se hubiera realizado lo de *¡Pobres hijos!*; porque Salomé, que no tiene más esperanza en la vida que el logro de su hermoso sueño de amorosa y santa unión con Enrique, hubiera sido la más triste é inocente víctima de las culpas de su madre.

Pero Enrique no quiere que haya tal víctima, y vuelve á la casa para dar una ligera lección al bribón de D. Agustín, y luego para llevarse á Salomé al depósito sagrado que ha de preceder á la eterna ventura de los esposos.

Triunfa la única esperanza de la hija de Luisa, y ésta queda sola y ya segura de que *su* Agustín va á casarse—en la Bolsa si no en la iglesia—con su amiga Carlota, la otra viuda, cuyos hijos no podemos saber si serán ó no víctimas de la imprudencia temeraria de la madre.

Y ésa es la nueva comedia de Blasco, cuyo triunfo se comprende por lo que ya he dicho; por-

que el autor, verdadero *hombre de teatro*, seduce al espectador con sus recursos naturales y los que le ha dado la bien aprovechada experiencia en largas campañas. En lo dramático como en lo cómico hay allí muchos habilísimos toques de maestro de la escena, como el ya citado de la sorpresa del final del primer acto, y el momento del choque de D. Agustín con Enrique—cuyos arranques de noble indignación ante el rufián miserable interpreta brillantemente Thuillier,—y la escena cómica en que la viuda Carlota va alejando uno á uno á sus hijos á medida que el codicioso seductor acentúa más y más su atrevido asedio; y el tipo interesante de la ingenua Salomé, y el episódico de aquella sor *con boca de fraile* para su convento, y el diálogo entero de la obra, propio, natural, humano, sin afectaciones retóricas. Todo aquello es bueno de ley, y á pesar de su impaciencia y de sus abandonos en el plan, Eusebio Blasco ha merecido el triunfo, por el que sinceramente le felicito y me felicito.

15 Enero 1900.

XXXVI

«LOS GALEOTES», DE LOS HERMANOS QUINTERO *

La leyenda gloriosa de *Los Galeotes* empezó ya antes de que la comedia de los hermanos Quintero fuese leída á los artistas que habían de representarla.

De la lectura salió unánime la opinión de los cómicos y de los reputados autores que á ella asistieron, llevando á todos los círculos artísticos y literarios el juicio más incondicionalmente encomiástico de la nueva obra de los dos ingeniosos hermanos.

Ante un coro tan *al unísono* de alabanzas—extremadas sólo para los modestos autores,—yo, que *creo en ellos* más que en las leyendas hoy al

---

* Por causas ajenas á la voluntad del autor, este articulo no apareció en las columnas de *La Ilustración*. Es, pues, completamente inédito.

uso y al abuso, también di por buena la glorificación *a priori*.

Fuí, pues, al estreno de *Los Galeotes* predispuesto á encontrar historia pura en la leyenda glorificadora, como la han encontrado entusiasmados y unánimes mis más estimados compañeros de oficio en la prensa diaria.

Bien sabe Dios cuánto siento no ser de los del coro, ni aun después de haber visto entrar en él á todo un público como el de la noche del estreno, compuesto en gran parte de gente muy autorizada en materia de letras y artes.

Yo estoy más conforme con lo que creo dictado de la misma serena conciencia de los modestos cuanto laboriosos hermanos. Los Quintero siguen siendo para mí excelentes pintores de tipos y costumbres, un tanto pródigos *de color*, como algunos buenos poetas hijos de la misma tierra, luminosa y espléndida.

Con más razón que á *El patio*, llaman *comedia* á *Los Galeotes*, y á que lo fuesen del todo les obligaba el contar su nueva obra nada menos que cuatro actos, que muy desahogadamente quedarían reducidos á dos suprimiendo escenas y tipos episódicos que, sin aumento de gracia para la forma, ni añaden intención al fondo, ni dejan de interrumpir el interés de la acción escasa.

¿Qué es lo que constituye *la comedia* en *Los*

Galeotes, cuyo asunto no brilla por la novedad, pues—sin buscar el espejo en el libro de Cervantes—los *cuervos que sacan los ojos al que los cría* han graznado muchas veces en el escenario?

Los elementos *de comedia* de obra tan celebrada, los fundamentos de interés teatral, son dos que me atrevo á tachar de falsedades. Lo extremado del carácter bonachón y optimista de don Miguel, el librero-casero, y la facilidad maravillosa con que su hija Gloria se deja convencer y enamorar por las breves cuanto vulgares frases del bribonazo de Galeote (hijo), inspirado por la interesada sugestión de Galeote (padre). Sin el pretexto del improvisado y convencional amor de Gloria, los cuatro actos no serían *más comedia* que los dos pintorescos actos de *El patio*.



Los caracteres superhumanos no son para llevados á *la comedia*, y menos en estos tiempos de realismo literario. Lo extraordinario, lo excepcional puede admitirse en cualquier género de la literatura mejor que en el puro y sencillamente *ómico*, donde se impone el tipo general á la observación justa del autor que estudia la verdad de a vida humana.

Eguílaz era un autor con tendencias román-

ticas dentro de la comedia. Mucho más *alta* que la de *Los Galeotes* es la de *La cruz del matrimonio*, y la interesante protagonista de ésta fué tachada, ya *en aquel tiempo*, de inverisímil. Y aquella Mercedes no lo es tanto como este don Miguel, que puede ser *una* verdad en la vida humana, pero no en la vida escénica, donde se busca lo siempre verisímil, no lo *alguna vez* verdadero.

Pero, aun tenido por *verdad* el librero *literario* (*rara avis*) enamorado del eterno libro de Cervantes, y verdad también el casero piadosísimo que perdona los alquileres á todo el mundo, sólo declarándole pródigo y tonto *de solemnidad* se comprende que D. Miguel haga todo lo que hace en la comedia.

Porque los autores nos le ofrecen muy preocupado con la desventurada aventura de Don Quijote con *los galeotes*, que pagan á su libertador á pedradas, cuando se le presenta, pidiendo que le libre de la dura cadena de la miseria; el infame amigo Moisés, Galeote de apellido para *mayor claridad*, como pudieron llamarle los autores Rodríguez, Pérez ó Fernández, sin que, para los efectos de la moraleja, dejaran de ser *galeotes* padre é hijo. El apellido sólo sirve allí para ayudar algo á lo inverisímil de la base de la comedia.

Luego tenemos allí, ó mejor dicho, tiene el infelizote de D. Miguel eternamente al lado á su

cuñado Jeremías, profeta de desventuras de su hermano político, sin lágrimas de dolor, como no se tome por llanto su estribillo zarzuelesco, su eterno y fatigoso «Capotín» de *La canción de la Lola.*

Jeremías, profeta de desdichas para D. Miguel, colabora por eso mismo con los autores en lo de matar el poco interés de la comedia, por que todo lo que va á pasar en ella se lo va diciendo á los espectadores. Es un gran *contraste de carácter*—como ha dicho muy bien un crítico,—pero es también un agente perjudicial para los posibles efectos teatrales de la obra.

Todavía hay más. Para dar al traste con la soberana buena fe del mísero librero bastaría la primera entrevista que con él tiene Moisés, el de las leyes del engaño y la ingratitud.

Pero ¿á quién puede engañar un pillo que no sabe serlo? Moisés cuenta sus desdichas á don Miguel en un tono declamatorio—entre cómico y trágico,—que parece puesto en boca de Galeote por los autores, no para conmover el corazón magnánimo del librero, sino para hacer reir á los espectadores. Y lo logran. Los espectadores se ríen *con* el tuno que se clarea hasta cuando dice quella tontería: «Pues sí, amigo Miguel; mi seunda esposa ha muerto..... y *también la prime*.» Más orden luce *Barba Azul.* Eso, como

otras cosas de la comedia, es chistoso sólo porque se lo ríe el público, tan bonachón á veces como el santo de la librería. Sólo éste puede caer en la red de un bribón que se burla en las narices de aquel á quien pide amparo.

Luego Galeote se hubiera contentado, de seguro, con un billete de cien pesetas del santo librero. Pero la santidad de éste llega hasta meter en su casa á todos los Galeotes que se le presenten, sin dejar de seguir aprendiendo de memoria el ejemplar pasaje del apedreado Don Quijote.



Es claro; para bien *criar cuervos* hay que meterlos en casa como cosa de la familia. Y eso lo necesitaban los autores para que pasase en la comedia lo que va profetizando Jeremías—el del *Capotín*,—y lo que no pasaría sin las falsedades de fundamento de la obra que dejo claramente apuntadas.

Si resultaran dramáticos, al fin, los conflictos en que al mísero D. Miguel ponen los Galeotes, no pasarían tan fácilmente. Pero para el espectador resultan cómicos, y nuestro bendito público, con tal de que le hagan reir, *pasa por todo*, hasta por aquella escena de los chulos *corregidos* por Jeremías, y hasta por aquella otra de los estúpi-

dos portadores del *retrato al carbón* que, en escena tan grotesca se dice *parecido* á Krüger, lo cual no sólo no es *chiste*, sino que es una imperdonable falta de respeto al heroísmo y la desgracia de todo un pueblo, atropellado por la fuerza y la injusticia.

El único conflicto serio hubiera podido ser la inverisímil seducción de la pobrecita Gloria, que al fin se desenamora con la misma rapidez con que se enamoró, persuadida y fácilmente consolada por la ingenua y encantadora Carita, alma noble, dechado de gracia y sentimiento, libre del contagio de las maldades de su padrino Moisés Galeote y retenida por D. Miguel en su casa cuando de ella arroja *por fin* á los dos miserables ingratos.

La figura de Carita, lo mismo en los momentos de graciosa charla que en aquella primorosa escena de sentimiento con el librero protector, basta para acreditar de autores á los hermanos Quintero, que—aparte las caídas que he señalado—se han mostrado, en muchos pasajes, dignos de los aplausos logrados en *El patio.* Son tan modestos como estudiosos; no se ofuscarán ante el extremado triunfo de ahora, y otros más legítimos alcanzarán con obras más despacio meditadas.

30 Octubre 1900.

«EL TEATRO EN ESPAÑA»

XXXVII

«EL TEATRO EN ESPAÑA»

(Libro de Henry Lyonnet.)

Si el estado molesto y ya pesado de la vista me obliga á no ir á violentarla en el teatro á la luz eléctrica, no me impide leer á la luz del día lo que dicen los escritores extranjeros de nuestra actual dramática, ni tampoco escribir mi opinión acerca de los juicios de la crítica que en Francia presta hoy señaladísima atención á nuestro Teatro, lo mismo al glorioso de los tiempos de Lope que al vacilante y desorientado de este fin de siglo.

Me parece digno de algún estudio el libro que Henry Lyonnet ha publicado recientemente en ...rís con el título de *Le Théâtre en Espagne*, ...nque el corresponsal de *Le Monde Illustré* no ...haya propuesto hacer más que una crónica de ...campaña teatral madrileña de 1896 á 1897.

Lyonnet, en su libro, ha ido expresando sus impresiones y juicios ante los cuadros teatrales que se le han ofrecido en los distintos escenarios, lo mismo en el género *chico* que en el *grande*.

La primera cualidad que el cronista revela es la muy estimable de la sinceridad, que tanto hemos echado de menos en escritores franceses de gran fama.

Con esa virtud de la sinceridad—inexcusable en todo escritor que á la pública estimación aspire—el autor de *El Teatro en España*, en sus ligeras alusiones á nuestros autores del siglo de oro, reconoce lo mucho que influyeron en la vida del Teatro francés, que los imitó y se inspiró en ellos para lograr las más preciadas joyas que brillan en su tesoro clásico.

Con razón sobrada lamenta el escritor francés que el Teatro español haya perdido tanto de su carácter nacional, y que nuestros autores contemporáneos, renunciando cada vez más á las glorias tradicionales, no hayan hecho, sin embargo, esfuerzos mayores por la innovación ó evolución que piden en el arte los cambios radicales de ideas y costumbres con que están para abrirse ya las puertas de un nuevo siglo.

Pero como habla Lyonnet de nuestro grand atraso en la dramática con relación á las demá naciones de Europa, creo yo que á su observaciói

justa debió añadir otras con ejemplos en que se señalase la distancia que nos separa á los rezagados de los que, como los franceses, pretenden ofrecer al mundo los nuevos esplendorosos horizontes del arte teatral.

¿Dónde están las obras que en estos últimos años marquen en el Teatro francés esa gran evolución que pide la época? ¿En cuál de ellas aparece triunfante el novísimo *credo* que ha de enderezar los pasos de la universal musa dramática?

* * *

Para ese *credo* tan deseado ningún fruto dieron las teorías críticas de Zola en el periódico, ni más tarde sus atrevidos ensayos prácticos en la escena. De todo aquello no quedó más que la punzante burla con que saludaron los críticos más autorizados y eminentes los arrogantísimos arranques del novelador naturalista. Y hay que añadir que en los teatros de París, ni con el público ni con la crítica prosperaron más las lucubraciones innovadoras de los famosos dramaturgos del Norte.

Desde la muerte de Dumas (hijo), puede decirse ıe el más señalado triunfo teatral ha sido el de n drama de los del *antiguo régimen;* aquella *Co-*

rona de Coppée, obra hermosamente literaria del gran poeta.

¿Es la carencia de instrucción—que Lyonnet achaca sólo á nuestro público—la que también influye en el público y hasta en los críticos de París para que fracasen con tal frecuencia soberanos esfuerzos de un Ibsen, el genio creador de *Brand*? ¿O es que los estudios psicológicos y fisiológicos de los sabios autores del Norte no se acompañan bastante de la fuerza de interés, de movimiento y de acción verdaderamente humana que exigió, exige y exigirá siempre la obra teatral para el convencimiento de los espectadores, así pertenezcan éstos á la clase de los más instruídos?

Los esfuerzos en pro de la evolución y aun de la revolución en el Teatro han sido grandes en Europa, y en España pueden señalarse algunos de autores de prestigio. Pero hasta ahora todos han sido estériles para marcar los nuevos rumbos hacia el soñado *credo*.

En los momentos en que escribo, ¿qué es lo que se ofrece de más notable al público de París? *Cyrano de Bergerac*—un poema dramático á la antigua, con héroe, costumbres y movimiento escénico de otros siglos,—y un bien sentido poema de autor italiano y que no ha llegado á interesar teatralmente ni con los irresistibles encantos de

clamatorios de la famosísima Sarah. Á la vez, *Pamela*, otra *Sans-Gêne* de Sardou, y una comedia de Lavedan, con la inmoralidad en acción, que atrae al París despreocupado.

No negará Lyonnet que hoy, como hace un cuarto de siglo, dominan en Francia la opereta cómica y el *vaudeville*, y que autores dramáticos de gran fama al género viejo y manoseado se inclinan en sus comedias, como en sus dramas se atienen servilmente al patrón que una gran actriz les ofrece, y á los auxilios de un aparatoso lujo escénico que tanto influye para atraer á la gran masa iliterata é inconsciente.

Todavía reina en Francia *Le mal du théâtre* que, con ese título, señalaba Edmond Deschaumes en un libro publicado hace poco más de ocho años. En aquel libro se acusaba valientemente á la prensa por su incesante intervención dañosa en la vida interior del Teatro. En aquel libro aparece, como uno de los primeros acusados ante el tribunal de la opinión, el famoso dramaturgo Victoriano Sardou, *el hombre reclamo*, como le llama Deschaumes, que le echa en cara el ruido espantoso con que preparó la aparición de *El Cocodrilo*, para resultar al fin una diversión vistosa de la infancia, y los amaños, también ruidosos, con que llegó á presentar *La Tosca*, drama arrancado en gran parte, con la complicidad de Sarah

Bernhardt, de *La Saint-Aubin*, de Ernesto Daudet, obra inédita que la gran actriz conocía y había rechazado.

Sí; *el mal del Teatro* subsiste en Francia, y el contagio alcanza á casi toda Europa, á pesar de los generosos esfuerzos de los ingenios evolucionistas. Cuando, después de su estudio de atento cronista en España, se ocupe Lyonnet, como promete, del Teatro en Portugal y en Italia, hallará grandes dificultades para formar un volumen sólo con lo que es propio y característico de la actual dramática de esos dos pueblos, donde los verdaderos autores escasean tanto. Ni Lucinda Simoes en su tiempo, ni la Duse y Ermete Novelli después, han dejado recuerdos de su gran talento artístico sino en obras de repertorio francés y en alguna de las novedades de los poetas del Norte que se prestaba al lucimiento de sus facultades maravillosas.

*
* *

Lo más notable para mí de *El Teatro en España*, de Lyonnet, es la sencillez y pura ingenuidad con que el escritor extranjero expresa sus impresiones ante los cuadros de todo género que se le han ofrecido en nuestros teatros, sin dejar olvidada la parte material de las salas con la distribución y precio de las localidades, en todo lo cual

se fija como de pasada, pero señalando las ventajas que encuentra sobre los teatros de París, tan caros como incómodos para el público.

Nótase desde luego la delectación con que el escritor extranjero pasa minuciosa revista á los numerosos teatros de funciones *por horas*, en los que encuentra el carácter vivo y las genialidades que distinguen á nuestro pueblo, aunque no se escapa á su fina observación la monotonía que resulta de la repetición insistente de los mismos tipos y de los efectos que en el juego escénico y en lo pintoresco de la frase suelen buscar los autores *al menudeo*.

En lo pintoresco y regocijado de esos cuadritos populares *con notas* no halla Lyonnet ninguna que pueda obligar á las doncellas honestas y á las madres escrupulosas á pensar en la necesidad del *teatro blanco* para la familia, como en algunos teatros de París ocurre con frecuencia. Y es que al escritor francés se le escapa la intención del doble sentido de esos retruécanos y juegos de palabra que tantas veces sublevan al público sano, aun entre las risas de los despreocupados que toman por chiste la desvergüenza.

Traduce Lyonnet con facilidad, exactitud y gracia los poco complicados argumentos de las zarzuelillas que más le han divertido; y si bien encuentra las razones que influyen para que el es-

pectáculo dividido en secciones halle el favor del público, no deja de ver claro lo dañosa que su dominación puede ser para el arte de gran aliento, abandonado por algunos poetas y artistas que felizmente podían cultivarle, renovando sus antiguas glorias.

Sin conocer personalmente al autor de *El Teatro en España*, de su trabajo deduzco que, si no domina del todo nuestro idioma, le posee lo bastante para no incurrir en errores de bulto. Comprensible es que, al barajar los nombres de nuestras numerosas actrices de todo género, llame alguna vez *señora* á la que es *señorita*, y viceversa. Pero no he podido explicarme cómo el traductor fiel de algunas frases poco usadas ha podido escribir equivocadamente en castellano, y nada menos que tres veces en dos páginas, el título de una de las comedias más populares de Bretón, *Muérete y verás*. «Muérete, *si* verás», escribe, para traducir luego, del verdadero título, «ET *tu verras*».

En cambio de ese error inexplicable, revélase bien, en el examen de obras *tomadas* del francés ó el alemán, que no se le ha escapado ninguna de las hazañas de nuestros aprovechados merodeadores en el campo de la escena extranjera.

Y allí saca á relucir traducciones y *arreglitos* y reducciones de esas con que los *truchimanes* de

que hablaba *Fígaro* dejan *en la sombra* á los *originales*, cobran *el barato* y no pagan los vidrios rotos al descuidado vecino.

*
* *

Conocedor aparece también Lyonnet de las especiales cualidades que caracterizan á nuestras primeras actrices, y no deja de ser buen observador de éstas al clasificarlas con relación á las más notables artistas de la escena francesa, á las que la Tubau y la Guerrero han estudiado atentamente. Recuerda á la Tessandier para aconsejar con su ejemplo á la primera, y en la escuela de Sarah Bernhardt coloca á la segunda.

En María Guerrero encuentra, como yo, exceso de movilidad en la mirada y el gesto sobre todo, y en la extremada excitación nerviosa el agente principal de la manera escénica de actriz tan inteligente, que se hubiera perdido para nuestro Teatro si el famoso Coquelin hubiera abierto un poco la mano, dándole carta de naturaleza en el Teatro de Francia.

No es de extrañar que Lyonnet, galante con *las damas* de la escena española, haya respetado los extremos de la *leyenda* glorificadora con que las ha obsequiado la crónica ligera de nuestro tiempo, y que no haya querido señalar los límites en que

naturalmente las encierran sus especiales condiciones para el arte. Porque, al fin, las cualidades físicas y esa misma dominación absoluta de los nervios en el trabajo escénico, á que con razón alude Lyonnet, impiden que la actriz sea del todo capaz de componer el gesto, la acción y las actitudes y movimientos de la figura en las grandes y decisivas situaciones dramáticas. No es cosa tan fácil hacer eminentemente trágica á una artista contra la irresistible fuerza de la naturaleza.

Conforme estoy con muchas de las conclusiones que el escritor francés formula en el final de su estimable trabajo, y no es la menos exacta y justa la que se refiere á la facilidad con que en la prensa se prodiga el elogio á poetas y artistas. Lyonnet se maravilla con mucha gracia ante la abusiva frecuencia de los calificativos de *distinguido*, *muy aplaudido*, *genial*, *eminente*, etc., etc., y recuerda las etiquetas que lucen ciertos géneros del comercio: *fino*, *muy fino*, *superfino*, *extrafino*.

Pero aquí, amigo Lyonnet, no hay *comercio* como en París, donde el reclamo en la prensa cuesta tan caro á los artistas. Aquí se imita al francés, pero la imitación es *gratis*, y por eso el reclamo es más frecuente. Aquí no hay poeta ni artista que no cuente con su crítico, ó con su *reporter*, más activo y humano, y á veces desintere-

sado hasta la más piadosa abnegación y el olvido absoluto de su opinión propia.

De ahí la abundancia de *insignes*, *ilustres* y *eminentes*. Y agradeciendo y estimando yo la alusión lisonjerísima con que Lyonnet me favorece por mis últimos trabajos de crítica teatral, pobre pero sincera, en *La Ilustración Española*, no puedo menos de confesar con él que, efectivamente, en ese punto, que llama *capital*, de la crítica, el abandono y el desdén distinguen en general á nuestra prensa, y tarea de tal importancia está hoy «al nivel de la sección de las noticias del día, de los reclamos y de los anuncios». Y aun pudo añadir que el interés de la industria se sobrepone en sueltos de contaduría al interés puro del arte, que á todo trance debe defender la crítica.

Concluyo felicitando á Henry Lyonnet por su imparcial y sincerísimo estudio de nuestro actual Teatro, y así quisiéramos en España que lucieran la discreción y la buena fe en cuantos escritores extranjeros tratan de las distintas manifestaciones de nuestra vida nacional.

Julio 1898.

TRES FINES DE SIGLO DEL TEATRO ESPAÑOL

XXXVIII

TRES FINES DE SIGLO DEL TEATRO ESPAÑOL

A usted, mi querido amigo y compañero Garrido, debo la idea feliz y el tema oportunísimo que informan este ligero estudio histórico-crítico de los fines de tres siglos de nuestro Teatro, y hablando con usted me parece que cumplo más desahogada y fácilmente el propósito de realizar la idea por su buen gusto iniciada.

Los siglos XVII, XVIII y XIX acaban con una triste y muy marcada decadencia de nuestro Teatro; y si bien las causas que la originan no son exactamente las mismas, en ella influyen mucho la pérdida de orientación y los elementos de descomposición que extravían y corrompen el gusto público, arrastrados por el dominio en la escena e malaventurados autores que no han sabido restar el origen glorioso de la musa dramática acional con los blasones de los grandes ingenios,

Lope y Calderón, popular fundador el uno y potentísimo engrandecedor el otro de ese hermoso monumento del arte que tanto prestigio dió en el mundo á la nación española.

Franceses é italianos, principalmente, rindieron tributo á tanta grandeza. Riccoboni, en su *Historia del Teatro de Italia* y en sus *Reflexiones acerca de los Teatros de Europa*, dice, en resumen, que durante más de cien años el Teatro italiano vivió de traducciones é imitaciones serviles del Teatro español del siglo de oro.

En cuanto á Francia, mucho debió de influir en los ánimos de los buenos y malos imitadores de nuestros gloriosos ingenios el viaje que hizo á París con su compañía nuestro famoso comediante Sebastián de Prado, rival de Antonio Olmedo y siempre victorioso en los galanes de las comedias de *capa y espada* de Calderón y Lope.

En aquella compañía figuraba como primera dama la muy famosa Francisca Bezón, que con su talento y su exquisito arte tanto contribuyó á que se prolongase más de doce años la protección que á la compañía de Prado dispensó en París María Teresa, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV, tan amigo de sus poetas compatriotas. En el ingenio de éstos no podían menos de influir l hermosuras de las comedias españolas, decl madas por la Bezón en el teatro que la cedi

ron galantemente *los comediantes* del Rey de Francia.

Y ahí verá, amigo Garrido, nuestra María Guerrero que no es ella la primera actriz española que ha llevado en triunfo á la capital de Francia la musa que creó *La niña boba* y *La estrella de Sevilla*.

Linguet—crítico nada sospechoso para los autores franceses—dice que éstos deben á los españoles muchísimo más que á todos los demás de Europa. Y añade: «Los mejores escritores, cuyas obras son como la aurora del feliz y hermoso día de Luis XIV, estudiaron á los castellanos siguiendo su escuela. La lengua española era entonces tan conocida en París como la nuestra: era la lengua favorita de las personas ilustradas, y su influjo dió á la francesa una dulzura y una majestad hasta entonces desconocidas.»

Linguet da también á entender claro que el predominio del Teatro español todavía hubiera sido mayor en Francia si traductores é imitadores tan malos como Scarron no hubieran echado á perder comedias tan preciosas como *El amo criado*, de Rojas, cuya imitación, titulada *Jodelet, ître et valet*, aparece plagada de vulgaridades andeces allí donde más resaltan el ingenio y la cómica del español poeta.

lacine, Corneille, Molière, los más insignes

dramáticos franceses, rindieron culto y contribuyeron á la gloria de nuestros grandes ingenios, y el autor de *Le menteur* llegó á decir que «daría todas sus obras por ser el autor original de *La verdad sospechosa*», que había tomado por modelo.

Dos ó tres páginas llenarían sólo los títulos de las obras españolas del siglo de oro traducidas ó imitadas por autores franceses é italianos, aunque en pocos casos con el arte y la inspiración que, por sus grandes méritos, merecían muchas de ellas.

Pero, al entrar en el último quinto del siglo grandioso de nuestro Teatro, los herederos de tanta gloria no aciertan á continuarla, y mengua el nivel de nuestro prestigio á medida que crece la inundación de autores nuevos, en gran parte procedentes de Portugal, *vividores* todos de la musa y demasiado fecundos explotadores de la extremada afición de aquellos españoles al espectáculo teatral.

Malos imitadores *de lo que había sido* — faltos de inspiración,—parecían en competencia muchos de ellos para adulterar y rebajar las gallardías de los seis ú ocho grandes ingenios que la mism Talía, agradecida, quiso coronar en su templ De los que llegaron á asomarse al siglo XVII apenas puede contarse más que á Bancés Candam

en la difícil y sincera tarea de escribir respetando las pasadas glorias. Y es que Candamo, sin gran originalidad de ingenio, hizo una religión del tenaz estudio de su hermoso modelo—Calderón de la Barca,—y digno de su maestro apareció en la comedia *Por su rey y por su dama*, en la que se reflejan algunas bellezas del Príncipe de nuestros ingenios dramáticos.

Pero había llegado ya la alforja repleta del *gallego*—de que habló después Moratín—quizás al hombro de alguno de los portugueses intrusos.

*
* *

Con la muerte de Carlos II y la ascensión de Felipe V al trono, había coincidido ya la pérdida de toda esperanza de que el Teatro español recobrase su esplendor antiguo. La dinastía francesa trajo á España protección únicamente para el arte lírico italiano, y el drama español no pudo levantarse con las débiles fuerzas de Cañizares, Zamora y otros imitadores todavía menos afortunados del último quinto del siglo XVII.

La decadencia de fin de un siglo pasó tenaz y
ra al principio del otro siglo, y casi puede ase-
rarse que todo el XVIII fué de decadencia, per-
los aquellos hermosos ideales de nacionalidad

entrañable y pura de que habla D. Agustín Durán en sus grandes modelos de crítica histórica de nuestro Teatro.

Los coetáneos de Bancés Candamo y los que á éstos siguieron, que no son pocos, con Zamora y Cañizares, ó llevaron lo maravilloso extravagante—sin finura de ingenio—á las pretendidas imitaciones del drama calderoniano, ó se encerraron en el cultivo de la comedia *de figurón* renegando de *lo alto y puro cómico* de Rojas y Moreto, rebuscando la informe y chabacana caricatura, y haciendo *farsa* indigna lo que fué regocijada comedia culta. Unos y otros dramáticos, trágicos y cómicos—faltos de inspiración y de arte—buscaban el camino más fácil de alcanzar el aplauso y el dinero del ignorante vulgo.

Adelantáronse ya algunos de aquellos autores—con aplauso de Blas Nasarre—á la influencia de la estrecha crítica preceptiva de Boileau, dominante en Francia, y de Juan de Vera es *Cuanto cabe en hora y media*, comedia muy flojita, presidida en la escena—con cándida premeditación del autor—por un gran reloj que, á la vista de los espectadores, marcaba minuto por minuto la duración de la acción, para que la *unidad de tiempo* apareciese con ese alarde estrafalario.

Como Nasarre, vinieron Luzán y Montiano á ejercer la crítica clásica francesa, y ambos se des-

ataron dictatorialmente con sus reglas *galicistas*, no sin poner *verdes* á Lope y á Calderón, calificando sus creaciones de desatinos absurdos é *inmorales*.

La abigarrada confusión de nuestro Teatro fué tremenda durante todo el siglo XVIII, envuelta en ella también la autoridad de Huertas, Cienfuegos, Jovellanos y Moratines.

En esa confusión, los más de los autores, sin profesión sincera de fe de una ú otra escuela, competían en la tarea *á destajo*, como industriales *pane lucrando*. Y en el partido ó *cuadrilla* de los *nacionalistas* llegó á colarse *de momio* hasta aquel célebre sastre Calvo y Vela, que abandonó el arma de doble filo de su oficio y se dió á cortar tela de planes desatinados de dramas, como aquel de *El mágico de Salerno*, que llegó á tener nada menos que cinco partes, sólo porque la primera, aplaudida *á rabiar* muchas noches por un público *increíble*, había producido al autor más que cien cortes y hechuras de casacas en su taller de sastrería.

Tragedias, dramas, tragicomedias, *figurones*, magias *imposibles*, todo lo acometían aquellos desaforados antecesores de Comella, quien, con más ingenio que ellos, vino á seguirlos entre desatinos dramáticos, excediéndose en los títulos de sus obras, mucho más resonantes que el de *El*

gran cerco de Viena, del héroe desventurado de Moratín (hijo).

Comella llegó á dominar en el último tercio del siglo, y llenó las medidas al depravado gusto del vulgo con aquellos feroces desconciertos de batallas, asaltos, desafíos, terremotos, tempestades y fieros crímenes, menos fieros que los que, con premeditación codiciosa, cometía él en la misma sagrada escena de las glorias españolas.

El partido *galicista* no se había dormido. Tras la traducción de *Cinna*, de Corneille, vinieron las de otras tragedias francesas que alternaron con las originales de Montiano, *Virginia* y *Ataulfo*, de las que el mismo *clásico* Moratín dice que vinieron á probar que la observancia de las reglas no es bastante para librar á una composición teatral de hacerse insoportable, lo cual sucede también con alguna de las del mismo D. Leandro, tan severo y duro con los Comella.

Ello es que, con ocasión y por contraste no menos fatal de los delirios desatinados de la escuela romántica española, se entronizó el tiránico clasicismo *galicista* con originales sin inspiración de gente muy ilustrada y con medianas imitaciones y traducciones de aquellos mismos poetas de Francia que habían imitado y traducido á nuestros poetas. Clasicismo que llegó á aquejar también al buen D. Ramón de la Cruz, quien empezó

escribiendo comedias y tragedias al *uso clásico*, hasta que, atragantado por las reglas, se declaró libre, se abrazó á su querido pueblo de Madrid, con sus chisperos y manolas, y fué, con Castillo, feliz regenerador de los antiguos *entremeses* españoles, gran maestro de *saineteros*, honrado todavía por algunos buenos alumnos en este otro fin de siglo.

Al *galicismo clásico* en el Teatro vino á unirse el afrancesamiento político de los españoles más ilustrados. Moratín había llegado antes al Teatro. Apareció en él en 1790 con *El viejo y la niña*, cuya ejecución artística, con reglas y compás, no corresponde para el público y la crítica á la idea que la informa, como sucede con otras obras suyas, alguna escrita para ser cantada á ratos.

No dejó de causar gran efecto, y hoy todavía le produce, su sátira escénica *El café ó La comedia nueva*, que se estrenó con ruido y con *lucha* en 1792; y si bien aparece sincero en su sátira, algo se descubre del influjo de su amor propio, herido por los cómicos fanatizados y bien asistidos por la fecunda musa de Comella.

La obra maestra de Moratín, la que perdura por su entraña y por su forma, ya no pertenece al desdichado final del mísero siglo XVIII.

En el sexto año del XIX apareció en el corral del Príncipe *El sí de las niñas*, cuyo asunto y

cuya maestría de ejecución la ponen en el arte—y *á pesar de las reglas*—muy por encima de las otras del autor, sin que éste, en mi concepto, haya influído tanto como dicen algunos apasionados críticos en el acrecentamiento de nuestra gloria dramática.

Siendo notabilísimo el arreglo que hizo don Leandro de *L'école des maris*, de Molière, descubre más amor á este poeta francés que conocimiento de los poetas de nuestro siglo de oro. La misma crítica francesa ha probado que *L'école des maris* está tomada, en detalles, de varias obras españolas, y, en la esencia, de *El marido hace mujer*, de nuestro Hurtado de Mendoza. Y de ese modo, al despedirse descorazonado del Teatro con *La escuela de los maridos*, Moratín dejó un ejemplo, aunque magistral, á los *truchimanes* de que luego habló *Fígaro*, que traducen del francés hasta lo que los franceses han *tomado* de los españoles.

*
* *

Pocas palabras bastan, amigo Garrido, para venir á parar, desde *El sí de las niñas*, al *sí*, al *no* y al *qué sé yo* de los *niños* dramáticos de este no menos decadente final de siglo. Seamos sobrios

resumiendo este período dramático, más conocido y también más glorioso que el que acaba en Moratín.

Todo el primer tercio del siglo que espira duró la vacilación del gusto público entre el romanticismo español y el clasicismo *galicista*, que se sostuvo aun con la heroica resistencia popular contra las imposiciones de la política francesa.

Con la aparición del soberano de la escena—Isidoro Máiquez,—grande y arrebatador en el *Otelo* de Ducis, vino el triunfo de tragedias españolas como *Pelayo* y *Edipo*, de Quintana y Martínez de la Rosa, poetas de gusto clásico en la forma, pero asistidos en el fondo por el puro espíritu de la musa nacional.

Para el triunfo de ésta emprendió una valiente campaña de esforzado paladín el ya citado crítico D. Agustín Durán, y su elocuente palabra en folletos y periódicos fué irresistible impulso que llevó á ingenios felices, como Bretón de los Herreros, á ser glorias de la patria.

Pero ni Durán ni crítico alguno podían evitar la confusión teatral de géneros y formas—muy parecida á la terrible del siglo anterior—y á la que tan á tiempo vino á alcanzar la crítica satírica del inovidable Larra, que todavía parece fustigar á los anarquistas de nuestro Teatro de *ahora*.

Nuestro siglo, sin embargo, ofrece más títulos de gloria que el anterior á la historia de nuestra dramática. Gorostiza, un tanto moratiniano; Martínez de la Rosa, el de la *Poética* clásica, pero interesantísimo romántico en su *Conjuración de Venecia*, y Bretón de los Herreros, sobre todo, que nos ha legado *un Teatro entero*, glorias son de la primera mitad del siglo. Acrecen éstas los altamente románticos Duque de Rivas, con su *Don Álvaro;* Hartzenbusch, con sus *Amantes;* García Gutiérrez, con su *Trovador;* Zorrilla, con sus dramas históricos y su legendario *Don Juan.*

En la segunda mitad del siglo ya no se puede contar tanto bueno, por la influencia infecciosa de la dramaturgia francesa, que ha extraviado á tantos ingenios. Sin embargo, ahí están las dos comedias calderonianas de Ayala, y el *teatro* romántico del insigne Echegaray, tan caído y apartado hoy *de sí mismo* por circunstancias tan raras como inexplicables.

Fin fatal de siglo, en que todo lo perdemos: con el poderío colonial, la fuerza y la vergüenza literarias, hoy sustituídas por una industria muy semejante á la de aquel famoso sastre del otro siglo y digno precursor del *destajista* Comella.

Aparte usted, amigo Garrido, tres ó cuatro bue nos discípulos de D. Ramón de la Cruz, y á Eche

garay y dos más; sobre todo *por lo que fueron*, y echémonos á dormir hasta el alba del siglo XX.

***

P. S.—El alba del siglo XX está asomando. Sea su luz anuncio feliz y cierto de un nuevo siglo *de oro* de la literatura dramática española.

INDICE

Págs.

DEDICATORIA.............................. 5
INTRODUCCIÓN.............................. 7
I.—Un poco de historia............. 7
II.—Profesión de fe................. 11
III.—Preocupaciones.................. 13
IV.—Monotonía.—Nueva fórmula...... 17
V.—¿Y esa gente nueva?............ 20
VI.—El verdadero enemigo............ 23
VII.—«Fígaro» en fin de siglo.......... 26
VIII.—El teatro libre.................. 29
I.—*Mariana*, de D. José Echegaray.......... 35
II.—*La loca de la casa.*—Galdós.............. 42
III.—*Gerona.*—Galdós...................... 47
IV.—*El poder de la impotencia.*—Echegaray.... 51
V.—*La Dolores.*—Feliú y Codina............. 56
VI.—*El celoso de su imagen.*—Sellés........... 60
VII.—Lo sagrado en la escena................. 66
VIII.—Sobre lo de los moldes.................. 70
IX.—*La mujer de Loth.*—Sellés............... 81
X.—*Sofía.*—Cavestany...................... 89
XI.—*Á la orilla del mar.*—Echegaray.......... 95
XII.—*La de San Quintín.*—Galdós.............. 104
XIII.—*El estigma.*—Echegaray................. 118
XIV.—*El pan del pobre.*—Llana y Francos Rodríguez............................ 127

	Págs.
XV.—*La comedia nueva* y *Un crítico incipiente.*—Ejecución de la obra de Moratín	133
XVI.—El *Corral* del Príncipe y el teatro Español	139
XVII.—*Juan José.*—Dicenta	143
XVIII.—*Los condenados.*—Galdós	153
XIX.—El prólogo de *Los condenados*	159
XX.—Fin de una campaña del Español	165
XXI.—*Nieves.*—Ceferino Palencia	170
XXII.—*La rencorosa.*—Echegaray	175
XXIII.—*Voluntad.*—Pérez Galdós	180
XXIV.—*María Rosa.*—Guimerá	186
XXV.—La quincena del *Tenorio.*—Un poquito de historia. — Desde la Comedia á Parish	194
XXVI.—*Mancha que limpia.*—Echegaray	202
XXVII.—*Semíramis*	208
XXVIII.—*Tierra baja.*—Guimerá	212
XXIX.—*El señor feudal.*—Dicenta	217
XXX.—*Doña Perfecta.*—Pérez Galdós	222
XXXI.—*La calumnia por castigo.*—Echegaray	230
XXXII.—*La comida de las fieras.*—Benavente	237
XXXIII.—*La cortijera.*—Dicenta, Paso y Chapí	244
XXXIV.—*Don Lucas del Cigarral.* (Zarzuela)	255
XXXV.—*¡Pobres hijos!*—Eusebio Blasco	260
XXXVI.—*Los Galeotes.*—Hermanos Quintero	267
XXXVII.—«El Teatro en España». (Libro de H. Lyonnet.)	277
XXXVIII.—Tres fines de siglo del Teatro español	291